

STUDI PASOLINIANI

RIVISTA INTERNAZIONALE

6 · 2012



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

MMXII

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 13 del 20/03/2007
Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

*

Amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE®

Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, fse@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o Online sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net

*Print and/or Online official subscription rates are available
at Publisher's website www.libraweb.net*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (*American Express, CartaSi, Eurocard, Mastercard, Visa*)

*

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, fse.roma@libraweb.net

*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento,
anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati,
compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc.,
senza la preventiva autorizzazione scritta della
Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2012 by *Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.*

*Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints Accademia editoriale,
Edizioni dell'Ateneo, Fabrizio Serra editore, Giardini editori e stampatori in Pisa,
Gruppo editoriale internazionale and Istituti editoriali e poligrafici internazionali.*

www.libraweb.net

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 1972-473X

ISSN ELETTRONICO 1973-3232

*

Si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla
redazione e alla casa editrice, alle norme specificate nel volume FABRIZIO SERRA,
Regole editoriali, tipografiche & redazionali, Pisa · Roma, Serra, 2009²
(ordini a: fse@libraweb.net).

Il capitolo *Norme redazionali*, estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile Online alla
pagina «Pubblicare con noi» di www.libraweb.net.

SOMMARIO

SAGGI

GIAN PIERO BRUNETTA, <i>L'ultima cena di Pasolini in compagnia della bellezza</i>	11
STEFANO CASI, <i>Funzioni del dialogo e del monologo nelle tragedie di Pasolini</i>	23
MARK FRANKO, <i>Dance as Sign and Unruly Corporeality in Pasolini's Film and Film Theory</i>	41
TANIA CONVERTINI, <i>«I want to be a Writer of Music». Music in Pasolini's Film</i>	53
VICTORIA G. TILLSON, <i>Making the Implicit Explicit: finding Pasolini in Fellini's Le notti di Cabiria</i>	67
ANNA SETARI, <i>Pasolini e Shakespeare</i>	83
MAURO GIORI, <i>«Parlavo vivo a un popolo di morti». Comizi d'amore, cinema-verità e film a tesi</i>	99
GIAN LUCA PICCONI, <i>La Forma della rosa: archeologia di un procedimento allegorico</i>	113
PAOLO DESOGUS, <i>Pasolini: per una poetica dell'impegno</i>	129

RASSEGNA

FABIO CECCHETTO, <i>Pasolini ai Tropici. Presenza e fortuna critica di Pasolini in Brasile</i>	145
--	-----

RECENSIONI

<i>Les corps en scène. Acteurs et personnages pasoliniens</i> , a cura di Lisa El Ghaoui, Pisa-Roma, Serra, 2011 (Roberto Chiesi)	165
PASQUALE VOZA, <i>La meta-scrittura dell'ultimo Pasolini. Tra «crisi cosmica» e biopotere</i> , Napoli, Liguori, 2011 (Paolo Desogus)	167
HIDEYUKI DOI, <i>L'esperienza friulana di Pasolini. Cinque studi</i> , Firenze, Cesati, 2011 (Roberto Chiesi)	169
PIER PAOLO PASOLINI, <i>Reisen in 1001 nacht</i> , a cura di Peter Kammerer, Amburgo, Corso, 2011. PIER PAOLO PASOLINI, <i>Afrika, letzte hoffnung</i> , a cura di Peter Kammerer, Amburgo, Corso, 2011 (Kludia Ruschkowski)	171
<i>La voz de Pasolini. Primeros apuntes de un ensayista cinematográfico</i> , a cura di Alberto Ruiz de Samaniego e José Manuel Mouriño, Madrid-A Coruña, Fundación Luis Seoane-Maia Ediciones, Madrid, 2011 (Basilio Casanova)	173
NOTIZIE 2011-2012	177
<i>Tavola delle sigle</i>	191
<i>Norme redazionali della casa editrice</i>	193

I testi pubblicati in «Studi pasoliniani», vol. 5 (2011), sono stati preventivamente esaminati e valutati da Marco Antonio Bazzocchi, Gian Piero Brunetta, Stefano Casi, Roberto Chiesi, Gian Carlo Ferretti, Massimo Fusillo, Hervé Joubert-Laurencin, Armando Maggi, Angela Oster, Rinaldo Rinaldi, Guido Santato, e conseguentemente accettati per la loro pubblicazione.

«PARLAVO VIVO A UN POPOLO DI MORTI». COMIZI D'AMORE, CINEMA-VERITÀ E FILM A TESI

MAURO GIORI

Analizzando *Comizi d'amore* alla luce di alcuni documenti inediti, compresi alcuni materiali del suo avantesto conservati fra le carte di Pasolini, questo saggio mette in discussione la convinzione che si tratti di un semplice esempio di 'cinema verità' per riportarlo sotto l'egida del cinema autoriale. Si mettono quindi in luce le diverse modalità e le ragioni per cui l'autore è intervenuto – talora in modi problematici – al fine di rielaborare la materia filmata (facendo ricorso soprattutto al montaggio e al doppiaggio) anziché presentarla con neutra immediatezza.

Thanks to unpublished documents, mostly preparatory drafts and manuscripts from Pasolini's papers, this essay argues that it is misleading to consider Comizi d'amore as a simple example of 'cinéma vérité', as it is commonly understood. The paper particularly focuses on how and why Pasolini manipulated the footage through editing and dubbing, sometimes in problematic ways, in order to build a film with a thesis rather than simply showing the results of his inquiry without any interference.

SULLA scorta di un'osservazione di Moravia, *Comizi d'amore* viene presentato nel trailer quale esempio di cinema-verità, idea implicitamente ribadita dalla prima didascalia del film, che introduce Pasolini come animato dal «più sincero proposito di capire e di riferire fedelmente». La formula era però già circolata: l'aveva messa in campo un ben informato Costantini nel dare notizia della lavorazione del film.¹ Costantini distingueva il «cinema statistico» da quello sociale, di repertorio o d'inchiesta, sapendo però che il progetto iniziale – che egli aveva fra le mani – intersecava tutte queste formule. L'associazione con il *cinéma-vérité* è poi stata puntualmente ripresa dai pochi commentatori che hanno degnato *Comizi d'amore* di qualche considerazione, credendo in varia misura al mito della neutralità. «Il regista non si è preoccupato di scrivere bene, ma solo di cogliere dei brandelli di verità», osserva ad esempio Kezich.² Qualcuno attribuisce all'assenza della «mediazione del commento» persino il fallimento economico del film,³ mentre i pochi che esprimono titubanze sulla sua riconducibilità al cinema-verità le circoscrivono ai dati più evidenti: la presenza di un episodio di finzione;⁴ l'alternanza tra le interviste e i commenti degli 'esperti';⁵ la notorietà di Pasolini, che metterebbe in

Mauro Giori, Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Storia delle arti, della musica e dello spettacolo, via Noto 6, 20141 Milano; mauro.giori@guest.unimi.it

¹ C[OSTANZO] C[OSTANTINI], *Anche Pier Paolo Pasolini tenta il "cinema-verità" alla Marker*, «Il Messaggero», 18 settembre 1963.

² TULLIO KEZICH, *Comizi d'amore tra la "Ricotta" e il "Vangelo"*, «Sipario», XIX, agosto-settembre 1964, p. 79.

³ RITA PORENA, *L'Italia repressa di Pasolini*, «Cinema 60», 53, maggio 1965, p. 35.

⁴ Cfr. ADRIANO APRÀ, *Il film testimonianza*, «Filmcritica», XVI, 161, ottobre 1965, che esprime la sua perplessità parlando di «cinema-verità strutturato».

⁵ Cfr. MAURIZIO PONZI, *Comizi d'amore*, «Filmcritica», XVI, 158, giugno 1965.

soggezione gli intervistati.¹ L'idea di una ricercata obiettività è pertanto perdurata: ancora Schwartz scrive che Pasolini «si asteneva [...] da ogni commento», tanto che a «quello devono pensare Musatti e Moravia».²

Interrogato sulla questione nel 1965, Pasolini si schermisce attribuendo il carattere di cinema-verità dei *Comizi* a un esito casuale, «un approdo più che una partenza»,³ sostenendo di non conoscere né Rouch né Marker. Quando l'intervistatore rincara: «Ma è d'accordo che già in un'intervista preparata un principio del cinema verità viene meno?», Pasolini replica: «Certo. Ma, ripeto, si tratta di interviste di tipo televisivo, più modestamente».⁴ Cosa intenda lo si può dedurre da un breve intervento risalente ai mesi della lavorazione dei *Comizi*, in cui distingue tra «documentario ricostruito (come si fa al cinema)» e «documentario presentato sul video [che] è qualcosa che non riguarda l'opera in quanto opera, in quanto fatto poetico, ma che riguarda coloro che lo stanno osservando: cioè, è una cosa che interessa più il sociologo che l'esteta».⁵ Pasolini aggiunge poi che lo «specifico televisivo è un fatto rozzo che non ha niente a che fare con l'arte», salvo che la presentazione non sia «preorchestrata» da un montaggio.⁶ Associare i *Comizi* all'inchiesta televisiva significa dunque, per Pasolini, contenere le ambizioni estetiche e mirare alla pura raccolta di dati 'statistici', come scriveva Costantini. D'altro canto, non si può negare che il film presenti un montaggio 'preorchestrato'. Anni prima, polemizzando con Fortini su *Le ceneri di Gramsci*, Pasolini si dichiarava addirittura incapace di oggettività e pessimista circa il potenziale politico di inchieste risultanti nella mera cumulazione di dati:

Regredire tra chi non sa e darne testimonianza di fronte a chi sa, non rientra nei nostri doveri, non è una delle possibili nostre azioni? [...] io sono convinto che una documentazione per quanto ottima, non sia mai una battaglia perduta per la "classe dominante": e credo di più a una testimonianza affettiva, appassionata (che del resto è l'unica che io so dare).⁷

I termini (anche nel senso proprio di scelte lessicali) sono i medesimi rimessi in gioco per i *Comizi*, nel cui trattamento, intitolato *Cento paia di buoi*,⁸ si legge che l'inchiesta doveva essere strutturata in due parti principali: le domande del regista al pubblico e quelle del pubblico agli 'esperti', in modo da creare «un dialogo tra chi sa e chi non sa» (p. 478). Pasolini precisa inoltre che il film non vuole essere un documentario nel senso stretto del termine, bensì «come nelle storie a trama» (p. 477), cioè di finzione; tanto che «anche i momenti ideologici e pedagogici del film dovrebbero, per quanto minimamente, essere "cinema", spettacolo» (p. 478) e le interviste agli esperti «an-

¹ Cfr. SERGIO FROSALI, *Un'inchiesta di Pasolini sull'amore all'italiana*, «La Nazione», 1 luglio 1965.

² BARTH DAVID SCHWARTZ, *Pasolini Requiem*, New York, Pantheon Books, 1992; trad. it., Venezia, Marsilio, 1995, p. 626.

³ PIER PAOLO PASOLINI, [Intervista rilasciata a Maurizio Ponzi], PC II, p. 2887.

⁴ *Ibidem*.

⁵ IDEM, *La televisione non esiste*, PC II, p. 2837. Pochi anni dopo, a Jon Halliday (*Pasolini su Pasolini*, sfs, p. 1324) dirà infatti che *Comizi d'amore* «andarono a vederlo solo cinefili e sociologi». A limitare l'afflusso del pubblico aveva contribuito il divieto ai minori di 18 anni imposto dalla censura per le «sequenze che esprimono concetti di costume sessuale pregiudizievole all'età evolutiva e della formazione psicologica dei minori» (il nulla osta è conservato presso il Ministero per i Beni e le Attività Culturali di Roma, Direzione Generale per il Cinema, fasc. 42787).

⁶ IDEM, *La televisione non esiste*, PC II, p. 2838.

⁷ Lettera del 3 dicembre 1956, in IDEM, *Lettere. 1955-75*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 255-256.

⁸ Tutte le citazioni che seguono fanno riferimento alla versione pubblicata in PC I, pp. 477-484.

drebbero girate come si gira un film, non certo con la freddezza piatta e imbarazzante delle interviste televisive o meramente documentarie» (p. 482).

Pasolini assume dunque un atteggiamento ambivalente: non rivendica l'intenzione di fare cinema-verità, ed elegge come suo modello più 'rozzo' quello televisivo, sul quale però non manca di intervenire con un lavoro di rifinitura. *Comizi d'amore* si pone insomma come un ibrido: non è *cinéma-vérité*, ma non è nemmeno il suo equivalente televisivo, cioè semplice cronaca, perché molti e molto diversi sono gli interventi dell'autore su un materiale presentato *come se* fosse solo una raccolta spontanea di testimonianze.

1. 100 PAIA DI BUOI

I materiali preparatori¹ confermano quanto dichiarato da Pasolini, e cioè che l'«effetto-verità» è il risultato di un lavoro avviato sotto altri auspici e che avrebbe voluto abbracciare tutte le possibili questioni relative al sesso e all'insieme di elaborazioni socio-culturali che lo circondano. Prostituzione, pederastia, psicoanalisi, matrimonio, sado-masochismo, esibizionismo, feticismo, verginità, masturbazione, droga, religione, politica, morale, igiene e vita di relazione sono gli aspetti appuntati a mano da Pasolini in quella che sembra essere la prima versione del progetto.² Come si vede, si tratta di una nomenclatura in cui prassi, orientamenti, desideri e saperi si sovrappongono con disinvoltura.

All'eclettismo degli interessi doveva corrispondere una parallela varietà dei materiali proposti allo spettatore, che avrebbero dovuto alternarsi: interviste a gente comune, interviste a uomini di cultura, la messinscena di un matrimonio³ e materiali di repertorio tratti da film, documentari, cinegiornali e inchieste televisive di varia provenienza che dovevano coprire tutti gli aspetti trattati, dalla cronaca nera a quella rosa, dalla medicina alle superstizioni religiose, dalla prostituzione alle agenzie matrimoniali.⁴

Non sorprende allora che il piano di lavorazione presentato al Ministero⁵ prevedesse di destinare la metà del tempo a disposizione (dal 10 maggio al 5 giugno) alla ricerca di questi materiali. Le riprese avrebbero dovuto invece svolgersi dal 6 giugno

¹ Una prima notizia dei quali è in PC II, pp. 3075-3077. I materiali sono conservati presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze, Fondo Pier Paolo Pasolini, Serie Manoscritti di Pasolini, Sottoserie Cinema, Unità Comizi d'amore (segnatura IT ACGV PPP.II.2.54). La documentazione è suddivisa in otto sotto-unità (cui d'ora in poi si rimanda con la sigla FP seguita dal relativo numero), così organizzate: FP 1, 14 pp. di appunti manoscritti di Pasolini, risalenti a vari stadi della lavorazione; FP 2, trattamento provvisorio; FP 3, trattamento definitivo; FP 4, *Elenco delle Fonti per l'acquisto di materiale di Repertorio, Elenco dei soggetti da scegliere dal materiale di Repertorio e Elenco delle scene da girare*; FP 5, *Programma di lavoro per 100 paia di buoi* (in sostanza una lunga scaletta); FP 6 e 7, fogli sparsi di appunti (particolarmente sulle domande da fare) e una lettera di Cesare Musatti, tutti riuniti in un'unica cartella; FP 8, appunti e trascrizioni di alcuni rulli di interviste già registrate.

² In FP 1. È più o meno nella forma di questo primo progetto che il film viene inizialmente annunciato (cfr. [s.n.], *Moravia e Musatti collaborano con Pasolini*, «Avanti!», 31 luglio 1963).

³ Che, secondo la scaletta conservata in FP 5, anziché chiudere il film avrebbe dovuto aprirlo, mostrando i due fidanzati che esplorano il loro appartamento, il vicinato e quindi si preparano alle nozze.

⁴ Cfr. l'*Elenco dei soggetti da scegliere dal materiale di Repertorio* in FP 4.

⁵ In Archivio Centrale dello Stato di Roma, Fondo Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione generale spettacolo, Divisione Cinema, Concessione certificato di nazionalità, Fascicoli per film 1946-1965; fasc. 4279 (d'ora in poi ACS).

al 4 luglio, ma solo tre settimane sarebbero state dedicate all'inchiesta vera e propria: la quarta sarebbe stata occupata dall'episodio del matrimonio. Sarebbero dovute probabilmente seguire le interviste agli esperti, che non compaiono nel piano di lavorazione, dove in compenso Moravia, Musatti e Bassani sono indicati come registi accanto a Pasolini.¹

Nel progetto iniziale Pasolini annota: «Per molti di questi problemi prima si sentono le idee "sbagliate" e comuni».² Analogamente, nel trattamento scrive che sono «risposte aberranti» (p. 481) quelle che si aspetta. Il taglio pedagogico non potrebbe essere dichiarato in modo più esplicito. Ma si lascia soprattutto intendere che la ricerca è pensata a partire da un'idea del rapporto tra gli italiani e il sesso che il regista – collocandosi a un livello di superiorità – non dubita di vedere confermata. Lo spunto, cioè, non è quello di esplorare una terra incognita, come qualcuno crede fraintendendo la svolta impressa dall'autore nel corso della lavorazione e dichiarata anche nel film,³ bensì di costruire un documentario che, dando questo sapere per scontato e non aspettandosi che riscontri, lo utilizzi come materiale di partenza per interventi correttivi offerti dall'alto.

L'intento pedagogico non è scindibile da una prospettiva morale che avrebbe dovuto manifestarsi con chiarezza nella contrapposizione fra i materiali di repertorio e la rappresentazione delle nozze. Alla «dolce, innocente, semplice e pura» (pp. 483-484) dimensione popolare incarnata nel matrimonio (che solleva problemi che qui di necessità trascuriamo) doveva contrapporsi la «ferocia» di immagini delle «vittime della tenebra del sesso, degli istinti bestiali non dominati, delle convenzioni crudeli della società, del linciaggio della società ecc. ecc.» (p. 477). Pasolini teneva a tali immagini al punto da replicare l'intero passo verso la fine del trattamento (cfr. p. 483) e aveva pensato di sfruttare anche frammenti «dei volti di pazzi, di criminali, di maniaci, di nevrotici, di anormali» (p. 477), come quello di un alpino i cui traumi di guerra potevano illustrare il processo della rimozione in modo – scrive Pasolini con scaltro cinismo – «stupendo» (p. 481). Desiderava inoltre «immagini di orrendi animali, ragni, microbi, amebe, mostri, serpenti che si divorano» (p. 479) sui cartelli con i titoli dei paragrafi in cui pensava di dividere l'inchiesta: un'associazione macabra tra umanità e bestialità, istinti dell'eros e istinti del thanatos, che rinvia a un Freud certo masticato se non proprio digerito (si pensi a come il culmine del rapporto tra Desiderio e Iasis in *Amado mio* si consumi tra le carcasse di cani, gatti, uccelli e altri animali in putrefazione).

2. UNA VITA LIBERA E DISSIPATA

Il progetto iniziale, dunque, con il cinema-diretto ha ben poco a che fare, e rispecchia invece con immediatezza convinzioni, attese e aspirazioni del suo autore. È anche la conseguenza della posizione centrale che l'oggetto dell'inchiesta ha occupato nella vita, nell'opera e nelle riflessioni di Pasolini. Non è questo il luogo per affrontare un argomento tanto complesso e controverso, ma sono necessarie alcune notazioni essenziali per comprendere il senso di un'operazione come quella dei *Comizi*.

¹ Come pure nella richiesta (in ACS) inoltrata al Ministero secondo i termini della legge Andreotti e approvata con riserva il 16 maggio.

² In FP 1.

³ Cfr. ad esempio FROSALI, *Un'inchiesta di Pasolini*, cit.

«L'eccezionalità del mio eros [...] è stato un trauma massiccio e tremendo per tutta la mia adolescenza e prima giovinezza», scrive Pasolini a Calvino nel 1956.¹ I «Quaderni rossi» e ciò che di essi viene travasato nei romanzi friulani, nonché la corrispondenza di quegli anni, testimoniano abbondantemente entità e forme assunte da questo «trauma». Il trasferimento a Roma offre un ambiente diverso: dopo la solitudine dei suoi anni giovanili, Pasolini può giungere a concepire persino un «senso di confraternita pederastica».² Ma all'evoluzione dell'esperienza pasoliniana dell'eros contribuisce soprattutto una lunga riflessione condotta sulla scorta della psicoanalisi. A un Massimo Ferretti che manifesta disagio nei confronti dell'omosessualità, Pasolini scrive:

È un dato di fatto: ma forse tu hai delle idee preconcepite, ingenue o non approfondite su esso. Leggi Freud: le cose prenderanno un aspetto scientifico, con l'annesso distacco e l'annessa serenità. Quanto a me già da tempo questo è finito di essere un problema: lo è stato – tremendo – quando avevo la tua età [...]. Ora sono tranquillo e felice.³

È un'archiviazione in parte volontaristica: permangono infatti alcune tensioni. La psicoanalisi è un referente problematico che non permette di annullare interamente le sfumature patologiche: forse anche per questo Pasolini non la segue in modo ortodosso, ibridandola con convinzioni innatiste. I due poli sono inconciliabili, ma i pesi sono differenti: le seconde sembrano infatti rimanere confinate alla sfera privata di Pasolini, che nei suoi interventi pubblici rimanda invece sempre a un sapere psicoanalitico mai rinnegato. In questo modo, può superare i drammi morali della gioventù elaborando una concezione dell'omosessualità come *fatto* in sé non condannabile, ma non può liberare altrettanto l'erotismo come *pratica* contraria alla sublimazione, dato che solleva alcuni problemi che si riflettono anche sui *Comizi*. Secondo Casi, anzi, proprio dai *Comizi* avrebbe origine una revisione critica che porterebbe Pasolini al «superamento di Freud»: lo dimostrerebbe tra l'altro quella che definisce la sostituzione di Musatti con Ungaretti negli stessi *Comizi*.⁴ Pur nell'impossibilità di esaurire qui la questione, che è estremamente complessa, è importante segnalare come molti siano gli scritti, anche tardi, in cui il regista ribadisce la sua fiducia nel carattere scientifico del sapere freudiano⁵ (che infatti incide anche lavori successivi⁶). È quanto fa anche nel saggio su Freud scrittore (taglio, dunque, che non implica una critica, come ritiene invece Casi) in cui, rievocando la lettura dei casi clinici fatta proprio nel mezzo delle riprese dei *Comizi*,⁷ non solo definisce la scoperta di Freud «atto fondamentale della mia cultura e della mia vita», ma ne lamenta la scarsa «conoscenza e coscienza pubblica» in Italia, nonché la «mancata accettazione e circolazione tra gli strati più alti della società italiana».⁸

¹ Lettera del 6 marzo 1956, in PASOLINI, *Lettere*, cit., p. 174.

² Così in una lettera a Naldini del 23 aprile 1957, ivi, p. 306.

³ Lettera del 15 giugno 1957, ivi, p. 329.

⁴ Cfr. STEFANO CASI, *Pasolini. "La coerenza di una cultura"*, in Idem (a cura di), *Desiderio di Pasolini. Omosessualità, arte e impegno intellettuale*, Torino, Sonda, 1990, pp. 31 sgg.

⁵ Cfr. ad esempio PIER PAOLO PASOLINI, *Caro uomo medio*, SPS, p. 1279, e la lettera a Walter Siti del 1970 (in IDEM, *Lettere*, cit., p. 674). Soprattutto, si veda come ancora nel 1974 scriva che «solo la psicanalisi è in grado di spiegare che cosa sia l'omosessualità» (IDEM, M. Daniel - A. Baudry: «Gli omosessuali», SPS, p. 490).

⁶ In particolare l'*Edipo re*: cfr. MASSIMO FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, Roma, Carocci, 2007, pp. 34 sgg.).

⁷ Pubblicati da Boringhieri, a cura di Musatti, nel 1952 in un volume ristampato nel 1962.

⁸ PIER PAOLO PASOLINI, *Freud conosce le astuzie del grande narratore*, SLA II, pp. 2404-2405.

Altri attriti discendono da una religiosità certo aconfessionale, ma che anche nell'anticlericale Pasolini mantiene in vita un fondo moralista, che si è già visto rispecchiato anche dal progetto dei *Comizi*. Fortini suscita l'ira del regista quando lo definisce «tardo-cattolico» per il suo marcato senso del peccato,¹ ma di fronte alle critiche di Leonetti su *Le ceneri di Gramsci* Pasolini riconosce che

il disordine esistenziale e sensuale [...] è il male, e la poesia l'ho scritta proprio per la violenza, quasi religiosa, con cui sentivo e sento questo male: è un atto di accusa, perfino eccessivo contro me stesso, un mea culpa un po' masochistico.²

Ovviamente, il progetto de *Il Vangelo secondo Matteo*, parallelo a quello dei *Comizi*, esaspera i sospetti sulle posizioni di Pasolini anche fra i compagni di militanza.

Ma l'eros non ha rappresentato solo un dato fondamentale dell'esperienza privata di Pasolini, legato a quella che egli stesso ha definito una «vita estremamente libera e dissipata»;³ ha giocato anche un ruolo determinante nei discorsi costruiti intorno a Pasolini, fin dall'espulsione dal PCI nel 1949. E proprio nei primi anni Sessanta Pasolini subisce nuovamente gli attacchi dei poteri forti: «Sono mezzo morto di terrore» scrive ad esempio al cugino Naldini nell'attesa del processo per i fatti del Circeo.⁴ Al centro vi è la montatura di una presunta rapina a mano armata, ma lo scontro tra gli avvocati si consuma sulla base di perizie psichiatriche e quella dell'accusa vuole Pasolini socialmente pericoloso perché «è uno psicopatico dell'istinto, è un anomalo sessuale, un omofilo nel più assoluto senso della parola».⁵ Come tutti sanno, Pasolini viene condannato: secondo Moravia, pur avendo compreso la falsità delle accuse, i giudici «hanno voluto comunque esprimere un verdetto di condanna, per il semplice fatto che Pier Paolo è omosessuale».⁶ A fianco di Pasolini c'erano Francesco Carnelutti, il penalista che aveva già preso le difese di *Accattone*, e Musatti per la controperizia psicoanalitica: entrambi, non a caso, sono tra gli esperti che Pasolini, pochi mesi dopo, mette in elenco per i *Comizi* (anche se al primo non farà ricorso).⁷

Pasolini non può che rassegnarsi al disprezzo della borghesia e agli attacchi della stampa di destra, ma a maggior ragione non transige quando posizioni simili filtrano da amici e compagni di militanza (da cui pretende rispetto e solidarietà, quando non complicità, come testimoniano in particolare le lettere) o dalla stampa di sinistra, come succede nel 1960 di fronte a uno scandalo romano, quando Pasolini ha modo di scrivere: «Tutti hanno dentro di loro questo punto irrisolto, o risolto male – dico dal punto di vista scientifico e ideologico – su cui non si conoscono particolari, statistiche, fenomeni: ma che è, semplicemente, come si dice, “tabù”».⁸

È proprio da questo genere di constatazioni che prende le mosse il progetto dei

¹ Cfr. IDEM, *Lettere*, cit., pp. 385-387.

² Lettera del 20 gennaio 1958, ivi, p. 369.

³ Lettera a Massimo Ferretti, 13 gennaio 1958, ivi, p. 410.

⁴ Lettera del giugno 1962, ivi, p. 506.

⁵ La perizia è diffusa pochi giorni prima del processo, tenutosi il 4 luglio 1962, ed è citata da Naldini nella sua *Cronologia*, ivi, p. LXXIV.

⁶ Cit. ivi, p. LXXV.

⁷ Cfr. l'*Elenco dei soggetti da scegliere dal materiale di Repertorio* in FP 4.

⁸ Lettera di protesta scritta per un non meglio identificato giornale di sinistra, pubblicata postuma con il titolo *A proposito di Feile*, SPS, p. 106, e ivi datata 1961 (anno della sentenza che ha chiuso il caso all'origine dell'intervento). Anche senza contare che Pasolini scrive prima che i giudici si siano espressi, è più probabile che la lettera risalga alle settimane dello scandalo vero e proprio: Pasolini vi commenta infatti con estrema puntualità gli articoli apparsi alla fine dell'aprile 1960.

Comizi, che vuole infrangere il tabù, offrire «particolari, statistiche, fenomeni» laddove mancavano, tentando un approccio «scientifico e ideologico» inedito. Che in realtà proprio inedito non era, soprattutto se «scientifico» significa psicoanalitico: inchieste sulla sessualità degli italiani circolavano infatti nei rotocalchi del tempo, e in particolare su «L'Espresso» (non è un caso che Camilla Cederna sia fra le giornaliste intervistate), mentre la psicoanalisi in Italia era ormai oggetto di una vera e propria «ondata di divulgazione».¹

3. UN LENTO TRAVAGLIAMENTO

È dunque impossibile pensare a un Pasolini neutrale e distaccato in un'inchiesta come *Comizi d'amore*. Nei materiali preparatori, la centralità della posizione dell'autore nella struttura del documentario è del resto postulata chiaramente, laddove Pasolini inserisce se stesso fra le «personalità del mondo scientifico e della cultura» da intervistare, qualificandosi come «scrittore e regista»:² autore e intervistatore, lungi dal porsi in posizione neutrale si considera quindi anche esperto (di sesso) da intervistare a propria volta. Tale centralità giunge in un appunto a farsi assoluta, laddove Pasolini prevede di «rifare tutto ad alto livello (quali alta borghesia, intellettuali, studiosi) (preti (?)) che a un certo punto fanno loro delle domande a me»:³ si pensa così interlocutore unico persino di «coloro che sanno».

È solo alla luce di tale investimento personale che si può comprendere il significato dei *Comizi*, che rischierebbero altrimenti di rimanere schiacciati dal peso del parallelo *Vangelo*. Ma è proprio il rapporto dialettico tra i due progetti che deve essere tenuto presente, e non solo perché *Comizi d'amore* serve anche per compiere sopralluoghi nel meridione d'Italia alla ricerca di location per girare il *Vangelo*,⁴ ma per una ragione ben più sostanziale. L'intreccio fra eros e religione è infatti al cuore dell'esperienza letteraria e umana di Pasolini: è già chiaramente riflesso nei «Quaderni rossi», fra sensi di colpa e disinibite sovrapposizioni di immaginari e di pratiche, e giunge fino alla conciliazione di *Teorema* (1968). Ma nei *Comizi* le due componenti rimangono emulsionate. Non è difficile comprendere il perché: Pasolini ha già maturato una religiosità ben distinta dalla religione organizzata, ma nel momento in cui intesse rapporti con la Pro Civitate Christiana non può esporsi più di quanto non faccia con il fatto stesso di condurre *in parallelo* un'inchiesta sul sesso, la cui distribuzione giunge persino a subordinare al giudizio dei suoi allarmati interlocutori religiosi.⁵ Ne consegue che tutti gli elementi con cui Pasolini rimandava all'immaginario religioso nei materiali preparatori vengono a cadere, come nel caso dell'idea di fare ricorso a «passi sullo scandalo dal vangelo, a ogni cambiamento di ambienti» (come si legge in una delle prime scalette⁶), o di immagini del diluvio universale sotto i cartelli che introducono il capitolo *Schifo o pietà?*, di mostri e di diavoli per quello intitolato *Scandaloso*, di arcangeli e santi per *La vera Italia?* ecc.⁷ Pasolini rinuncia infine anche

¹ MICHEL DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990² (1966), p. 235.

² Cfr. *l'Elenco dei soggetti da scegliere dal materiale di Repertorio* in FP 4 e il *Programma di lavoro per 100 paia di buoi* in FP 5.

³ Appunto in FP 1.

⁴ Cfr. ALFREDO BINI, *I primi passi del regista Pasolini*, «L'Europeo», 28 novembre 1975, p. 53.

⁵ Cfr. il carteggio pubblicato in TOMASO SUBINI, *Pasolini e la Pro Civitate Christiana*, «Bianco e Nero», 1-3, 2003.

⁶ In FP 1.

⁷ Cfr. gli appunti in FP 8.

all'idea di fare intervenire un prete (il termine appare sempre cerchiato negli appunti, a segnare rilievo e problematicità).

L'evoluzione del *Vangelo* stravolge anche il piano di lavorazione presentato al Ministero, impegnando Pasolini in sopralluoghi in Medio Oriente tra il 27 giugno e l'11 luglio, sicché le riprese dei *Comizi* slittano all'estate (a settembre il regista è ancora impegnato nelle interviste in Sicilia¹). Pasolini ha così modo di ripensare il progetto, ad esempio espungendo, accanto alla religione, anche la politica, laddove gli appunti iniziali prevedevano una sezione apposita e un'altra «sesso e vita di relazione» in cui inserire una «tribuna politica sul problema del conformismo sessuale», alla quale invitare Nenni o Togliatti, fra gli altri.² Ma il risultato sarebbe stato troppo prevedibile per via di «una delle lacune del pensiero marxista» che, in due rubriche su «Vie Nuove» a metà del 1960, Pasolini individua nell'inibizione mutuata dalle gerarchie comuniste dalla loro matrice borghese.³ Quando Pasolini appunta l'idea di intervistare «due uomini politici, un democristiano e uno costumista [sic]»,⁴ il lapsus lascia pochi dubbi sull'esito previsto e sulla diffidenza rispetto alle posizioni del PCI sulle questioni del 'privato', come si usava dire allora.⁵

Più importante ancora è la 'svolta' cui abbiamo già accennato. In una lettera al Ministero del 30 agosto 1963,⁶ Bini annuncia

che la realizzazione del film, contrariamente a quanto previsto, avverrà impiegando quasi totalmente il materiale originale girato per le scene e per le interviste, mentre l'uso di materiale di repertorio sarà limitato a pochi documenti filmati, ad alcuni brani esemplificativi ed a brevi sequenze di documentari.

Un così radicale mutamento di prospettiva lascia perplessi gli interlocutori ministeriali, che sottolineano il passo e segnano tre punti di domanda a fianco, ma viene ulteriormente accentuato. Da una successiva missiva di Bini al Ministero del 14 aprile 1964,⁷ risulta infatti che del materiale era stato importato dalla Gran Bretagna, ma che è stato infine rispedito al mittente senza essere utilizzato. Le ricerche erano dunque state abortite nelle fasi iniziali (non risulta che siano mai state effettuate quelle previste in Francia, Svezia, Svizzera, Olanda, Giappone, Germania e negli Stati Uniti).

La scelta ovviamente si deve a Pasolini, che la anticipa a Bini per lettera agli inizi di ottobre. Il regista annuncia anzitutto che «il film è praticamente ultimato»: «[...] non mi rimane che girare [...] gli interventi di Musatti, Moravia e me, per dare una visione più completa e organica a tutto il lavoro».⁸ Un «lento travagliamento della

¹ Cfr. [s.n.], *Pasolini in Sicilia per il suo film*, «l'Unità», 21 settembre 1963.

² Cfr. gli appunti in FP 1.

³ SPS, pp. 882-885. Non è improbabile che Pasolini, accusando nel primo dei due interventi (privo di titolo), risalente al giugno 1960, «l'Unità» e la stessa «Vie Nuove» di pubblicare articoli che «sembrano scritti con l'angoscia proibizionistica di una vecchia zitella», pensasse allo scandalo di Feile già ricordato.

⁴ Appunti in FP 6 e 7.

⁵ Su cui cfr. SANDRO BELLASSAI, *La morale comunista. Pubblico e privato nella rappresentazione del PCI (1947-1956)*, Roma, Carocci, 2000.

⁶ In ACS.

⁷ In ACS.

⁸ La lettera è pubblicata in PC II, pp. 3076-3077, come risalente a settembre, ma era già stata pubblicata in CALLISTO COSULICH, *Il sesso secondo P.P.P.*, «ABC», 29 dicembre 1963, p. 18, con la data 8 ottobre (che appare più corretta rispetto alle riprese siciliane). Il passo citato chiude la lettera nella versione apparsa su «ABC», ma non compare in quella pubblicata in PC II.

mia "idea stilistica" del film», continua Pasolini, ha portato in primo piano le interviste alla gente comune, facendo passare in secondo quelle agli esperti, sicché non servono più le «parti didattiche, con annesso materiale di repertorio». Infine, l'iniziale ampiezza della ricerca viene ridotta a cinque punti: importanza del sesso nella vita; sesso come scandalo; morale famigliare; anormalità; prostituzione.

«Anche Pasolini, insomma, si è lasciato prendere dalla suggestione del cinema-verità», chiosa Cosulich commentando la lettera.¹ Non si tratta però di una svolta che porta dal documentario d'autore (quale è profilato chiaramente nei piani iniziali) al cinema-verità, ma solo di una semplificazione (pur consistente) del numero degli interventi connotativi inizialmente postulati. Ne rimangono tuttavia in opera molti altri, in qualche caso già previsti nei materiali preparatori. Nel trattamento, ad esempio, Pasolini immagina di sottoporre gli intervistati a domande «brucianti, cattive, sgraziate, rivolte a bruciapelo», tanto «nel doppiaggio poi si provvederebbe ad addomesticarle» (p. 481). Giunge dunque a prevedere una manipolazione a posteriori che effettivamente si riscontra nel documentario, solo che si presta attenzione agli sbalzi di qualità sonora fra la presa diretta e il suono post-prodotto. Se ne trova inoltre conferma in una 'sceneggiatura' in cui Pasolini corregge a mano alcune sue domande.² Anche laddove si trattasse solo di *labor limae*, ne risulterebbe comunque uno scarto rispetto alle prescrizioni del documentario diretto tale da sollevare un'ombra complessiva sulle divergenze fra il modo in cui le interviste sono state raccolte e quello in cui vengono restituite, e quindi sul modo in cui la documentazione viene rivista per costruire una tesi.

Ma l'intervento trascende talvolta il semplice intento di addomesticare domande troppo impertinenti. Si prenda quella rivolta all'ultimo calciatore bolognese intervistato:

PASOLINI: [...] *E lei, Furlanis, pensa che questa continenza che vi viene richiesta vi venga richiesta soltanto per ragioni fisiologiche o morali?*

FURLANIS: *Fisiologiche, io credo.*

Così nel film, ma secondo la sceneggiatura la domanda posta dal regista suonava un po' diversa: «E lei pensa che questa continenza che vi viene richiesta, vi venga richiesta soltanto per ragioni fisiologiche o anche per ragioni psicologiche?». Pasolini depenna sulla sceneggiatura la forbice finale e la cambia, annotando a mano: «di fisico, diciamo, o di morale», che nel film diviene appunto «per ragioni fisiologiche o morali». Pasolini non può che aver chiara la differenza fra psicologia e morale; inoltre, l'alternativa posta nella domanda originaria è sufficientemente oscura da rendere viceversa comprensibile la titubanza della risposta ottenuta. La domanda richiedeva infatti la condivisione non solo di un sapere, ma della particolare interpretazione che ne dava Pasolini. «Le delusioni di fronte alla simpatia degli italiani[,] il non attribuire alcun significato psicologico al sesso»: da questo appunto manoscritto,³ legato alle ricerche preliminari, si evince che nel termine 'psicologia' Pasolini convoglia ciò

¹ COSULICH, *Il sesso secondo P.P.P.*, cit., p. 18.

² Conservata in FP (IT ACGV PPP.II.2.55). In PC I si è preferito includere il testo «ricavato dalla banda sonora del film», in realtà contaminato con questa sceneggiatura (che, per la natura del documentario, è in buona sostanza una lista dialoghi) in modi che lo rendono inservibile per l'analisi, come si vedrà.

³ In FP 1.

che intorno al sesso puro e semplice viene costruito. Un significato che ovviamente sfugge a Furlanis, come era facile immaginare che sarebbe sfuggito allo spettatore: è probabilmente per chiarirlo che Pasolini lo modifica, alterando il suo intervento, ma anche il senso di quello dell'intervistato, il cui disorientamento di fronte a una domanda poco perspicua viene presentato come la dimostrazione dell'efficacia di una strisciante inibizione morale.

4. AUTORITRATTO IN FORMA DI INTERVISTE

Per verificare forme e consistenza di simili manipolazioni, e il loro legame con l'investimento personale di Pasolini nell'inchiesta, nulla è meglio che andare più a fondo nella parte in cui tale investimento si fa maggiormente rilevante: quella relativa all'omosessualità. Come si è rapidamente visto, Pasolini e la sua sessualità rappresentano un *unicum* inscindibile anche nell'immagine pubblica del regista. Pasolini può dunque facilmente prevedere il cortocircuito rischioso con le quattro parti di questa sezione dell'inchiesta, intitolata *Schifo o pietà?*.¹

Nella prima Pasolini intervista un poeta che ha sempre ammirato, Ungaretti, il quale pone la questione della diversità in termini generali, facendone un carattere proprio dell'umanità, nonché del poetare stesso: la serenità con cui mette in gioco la propria maturità non può che conquistare lo spettatore e farne un alter ego ideale dello stesso Pasolini, che infatti non sente la necessità di intervenire con manipolazioni a posteriori.

Nella seconda parte, Pasolini si sposta in una balera milanese per intervistare quella gioventù metropolitana che sola risente degli effetti del boom, che della borghesia ha ereditato cultura, idee e facoltà economiche, e che sarà al centro di tante sue riflessioni polemiche negli anni a seguire. Quando, affrontando una ragazza particolarmente reticente, la interroga su «quelle cose terribili che sono le anomalie sessuali», le augura «di tutto cuore» di non avere figli omosessuali e le indica la conoscenza come unica forma «per poterli curare». Sono osservazioni che riflettono la mancanza di attese rispetto alle risposte delle giovani intervistate, ma erano già implicite nella domanda ipotizzata negli appunti: «Così, istintivamente, senza pensarci troppo, che cosa prova per chi è sessualmente anormale: odio, pietà, antipatia, indifferenza, disprezzo?». Avrebbe dovuto seguirne una seconda: «E pensandoci invece un po' meglio, che cosa invece pensa che si debba provare per gli anormali sessuali: disprezzo, indifferenza, antipatia, pietà, odio?». Come si vede, d'istinto o dopo riflessione, le opzioni offerte da Pasolini non cambiano e assecondano un'interrogazione limitata alla raccolta delle opinioni che ci si aspetta di riscontrare anziché finalizzata alla proposta di punti di vista alternativi.

Diverso è il tipo di intervento operato sulle interviste della terza parte, registrate

¹ «Se lei si accorgesse che una persona a lei cara è omosessuale, i suoi sentimenti verso di lui [sic] cambierebbero?»: questa è una delle domande che pensa di proporre in uno dei suoi appunti (in FP 6 e 7), e il lapsus nella concordanza del genere fra sostantivo e pronomi sembra quasi rimandare alla propria esperienza personale. La memoria torna ad *Atti impuri* (RR I, p. 39): «La diceria dilagava tra la gente, e il ricordo di questo fatto anche oggi mi fa male: vedevo [...] a uno a uno tutti i miei conoscenti, gli estranei, presso i quali per una lunga e commovente tradizione godevo fama di bontà e di rettitudine morale, passare fatalmente ad un'altra opinione».

² Appunti in FP 6 e 7.

a Catanzaro, di cui al montaggio cadono tre blocchi di una certa consistenza. Stando alla trascrizione rimasta nella sceneggiatura, il primo (presumibilmente la continuazione dell'intervista al primo ragazzo) era quasi inutilizzabile a causa di una battuta incomprensibile e di un confuso intervento sulla prostituzione. Alla domanda sul perché dell'omosessualità, i catanzaresi non hanno che la loro esperienza cui riferirsi: al blocco edipico di cui Pasolini è in cerca, rispondono mettendo in campo la mancanza di donne e gli inconvenienti posti da altre alternative (quali i prezzi delle prostitute e del medico che deve curarne le conseguenze). Pasolini taglia tutto, lasciando solo una breve coda, sufficiente a mettere in rilievo la radicale differenza tra sé e gli interlocutori e che contiene un secondo taglio. A chi gli dice,¹ come può, che l'omosessualità è uno «slancio», un fatto «di natura», Pasolini ribatte perplesso:

PASOLINI: *Cioè non te lo spieghi tu, non c'è una ragione scientifica che te lo spieghi?*

[RAGAZZO: No.

PASOLINI: *Insomma non c'è per niente... Come...*

RAGAZZO: *Bisognerebbe essere in questo stato passivo per spiegarlo[,] no[?] Come fa a spiegarlo uno di noi?*

PASOLINI: *Così non sapete perché uno sia così?*

RAGAZZO: No.

PASOLINI: *Lei che è più anziano, saprebbe dire le ragioni delle inversioni sessuali[?]*

UOMO: *Beh, io ritengo che sia un fatto naturale.*

PASOLINI: *Un fatto naturale?*

Il taglio (che interessa le battute incluse fra le parentesi quadre) non modifica il risultato, ma quella che nel film appare come un'osservazione di Pasolini in risposta alle posizioni espresse dai ragazzi era in realtà una nuova domanda, intesa a suggerire un'alternativa allo «slancio di natura», e cioè ancora Freud (la «ragione scientifica»²). Pasolini ne ricava la desolata constatazione che annota in un appunto: «Nel profondo Sud. La stella di Freud sprofondata nelle viscere della terra, quella di Marx perduta in altri cieli».³

Infine, nell'ultima parte scartata al montaggio Pasolini insisteva con il ragazzo che si dice «schifato», pensando di coglierlo in contraddizione rispetto all'idea enunciata e già contestata perché non condivisa:

PASOLINI: *Ma prima dicevi che si trattava di una cosa naturale?*

RAGAZZO: *È perché... per me è uno schifo andare con un altro uomo... oppure...*

PASOLINI: *Ma non ti contraddici dicendo che provi schifo per una cosa che tu stesso consideri dovuta alla natura?*

RAGAZZO: *È una cosa naturale per l'uomo che ha una soddisfazione, un gusto, un piacere...*

Lo stesso Pasolini, tuttavia, di fronte alle ragazze della balera sosteneva: «[...] non

¹ In questo punto si assiste a un'ulteriore manipolazione, dovuta alla mancata corrispondenza fra l'audio (originale e in presa diretta) e il video che inquadra un ragazzo (che prenderà la parola poco dopo) diverso da quello che sta parlando. Anche la trascrizione in PC I, p. 446, è sbagliata: la battuta è attribuita erroneamente al primo ragazzo, che invece riprende la parola alla fine, laddove la trascrizione in PC I (*ibidem*) ne indica un sesto (sbagliando inoltre la battuta, che non è: «Mi fanno schifo le marchette» bensì: «Lo stesso, che è uno schifo»).

² Si veda ancora lo scritto relativo allo scandalo Feile, in cui Pasolini si dice convinto che «l'inversione è il prodotto di un "complesso" psicologico che può colpire qualsiasi individuo, nella sua prima infanzia» (PIER PAOLO PASOLINI, *A proposito di Feile*, SPS, p. 107).

³ Appunti in FP 8.

dipende mica da voi, è la natura stessa che fa le cose diverse». Come si vede, diviene difficile distinguere tra lucida progettualità dell'investigazione e contraddizioni o remore dello stesso Pasolini, legate anche a diversi livelli di investimento personale, a seconda che il discorso verta sul rapporto madre-figlio (come con le ragazze di Milano) o chiami in causa i «ragazzi di vita» tra i quali egli eleggeva i suoi «oggetti» (per usare il lessico freudiano a lui caro) a pagamento, come tutti ben sapevano già allora.¹ E infatti, in questo secondo caso Pasolini censura uno stralcio di risposta in cui un ragazzo confidava di prostituirsi «per fargli [al cliente] un favore, perché lui c'ha bisogno, ma mi fa schifo»:² discrezione verso l'intervistato, una mossa d'anticipo sulla censura o una vera e propria autocensura?

L'ultima parte, filmata su un treno, offre altri esempi di interventi. Trascurando l'aggiunta di commenti *over* che rischiano di creare confusione con altri ritocchi post-sincronizzati chiaramente distinguibili dalla presa diretta, si consideri l'esordio del secondo intervistato: «La prevenzione più che la repressione...». Si tratta della risposta a una domanda scartata al montaggio, sicché nel film sembra replicare a un'osservazione di Pasolini («Ma non sa che è proprio la repressione la colpa delle cose che non devono essere?»), che era però a sua volta una domanda la cui risposta è stata anch'essa tagliata: pare dunque che il passeggero voglia dire che è la prevenzione, e non la repressione, a causare le «cose che non devono essere», ma non era questo il senso della sua dichiarazione.

Pasolini aveva infine previsto di chiudere interrogando Moravia sulla «nefanda sacralità» che consente solo atteggiamenti di schifo e di pietà, e chiedendo a Musatti di spiegarne le basi scientifiche, così come quelle della «anormalità sessuale», mentre in sottofondo si sarebbe dovuta vedere «una serie di Maternità»³ (dunque nuovamente un complesso intrico di rimandi religiosi, teorie 'scientifiche' e allusioni private). Dalla sceneggiatura risulta invece aver poi optato per un'intervista a Umberto Orsini, seguita da un diverso intervento di Musatti.

Orsini risponde con qualche imbarazzo, guidato da Pasolini a dichiarare un rifiuto morale della diversità sessuale a fronte di una sua accettazione biologica, ma la distinzione è proposta dal regista: l'attore si limita a sottoscriverla dopo che aveva già dichiarato una «accettazione normalissima» senza limitazioni di sorta. Tanto che, già ringraziato e liquidato dal regista, cerca di riprendere la parola per chiarire meglio il suo pensiero, solo per essere nuovamente interrotto (anche la trascrizione è incompleta).

Quanto a Musatti, in occasione della morte di Pasolini ha rievocato la sua partecipazione al film (che a suo dire «riuscì molto male»⁴) e soprattutto la lunga «conversazione scientifica» avuta allora con il regista sull'omosessualità, nella quale sottolineava l'incompatibilità fra l'ipotesi innatista sostenuta da Pasolini e le tesi freu-

¹ Cfr. ad esempio, per rimanere in questi anni, DINO SANZÒ, *Le prede*, «Lo Specchio», 24 luglio 1960. E infatti chi scorge le motivazioni personali dei *Comizi* si sorprende del fatto che «nessuno degli intervistati ha voluto essere preso per "ragazzo di vita" [...]. Cecilia, Accattono e Tommassino Puzilli sono rimasti nascosti tra la folla e hanno rifiutato il microfono» (COSULICH, *Il sesso secondo P.P.P.*, cit., p. 20).

² Nella 'sceneggiatura' il passo è frainteso («A me fa schifo lo stesso, se ci vado è per fargli un favore, se pure, non c'è bisogno») e l'errore contamina quella pubblicata in PC 1, p. 446.

³ Appunti in FP 8.

⁴ CESARE MUSATTI, *Quella volta che andò dallo psicoanalista*, «L'Espresso», 16 novembre 1975, p. 31.

diane. L'intervento inizialmente registrato, che si legge nella sceneggiatura ma è stato scartato al montaggio, riassume l'eziologia basata sulla fissazione materna e sulla regressione narcisista accennata da Freud nei *Tre saggi sulla teoria sessuale* e riformulata nel saggio su Leonardo (ma viene da chiedersi se Pasolini, fresco della rilettura dei casi clinici, come si è visto, avesse scorto in quelli del presidente Schreber e del piccolo Hans ipotesi diverse e in parte contrastanti). Musatti attribuisce al taglio operato da Pasolini motivazioni addirittura militanti: «Non gli andava, così come non accettava, neanche in linea teorica, quell'interpretazione: gli pareva che implicasse il riconoscimento di una condizione deficitaria dell'omosessualità, mentre egli invece tendeva a collocarla almeno alla pari dell'eterosessualità». ¹ Pasolini aveva dunque colto il potenziale reativo insito nelle zone d'ombra del pensiero freudiano e chiaramente emergente nelle convinzioni di quello che Foucault, commentando i *Comizi*, definì lapidario «psicoanalista banale»? ² È interessante allora la domanda introduttiva, scritta forse per il doppiaggio, nella quale Pasolini invitava Musatti a «dire a me e attraverso me agli spettatori [...] in che cosa consista la anormalità quando questa è specifica, è patologica». Pasolini sembra voler circoscrivere l'applicabilità della risposta alle sole forme dell'«anormalità» che siano «specifiche» e «patologiche» (e l'omosessualità, per Pasolini, non lo era). In ogni caso, come si è visto, espungere Musatti non significa rifiutare Freud o la psicoanalisi (magari in favore del buon senso ungarrettiano), anche se conciliarne le teorie con la propria visione porta a contraddizioni che sono ben presenti nei *Comizi*.

Di certo, sopprimendo l'intervista a Orsini e modificando ulteriormente il dibattito con Moravia e Musatti, che nel film intervengono sul tema più generale dello scandalo, Pasolini rimane l'unico mediatore sull'argomento dell'inchiesta che più lo coinvolge personalmente.

5. CONCLUSIONE

Gli interventi di Pasolini risultano dunque spesso parziali, certo nelle potenziali conseguenze, ma talvolta anche nelle intenzioni. ³ *Comizi d'amore* non può giungere al cinema-verità non solo per la statura autoriale del suo regista o per l'intrinseco narcisismo del *maître à penser*, ma anche per l'investimento personale che il tema trattato ha per Pasolini. Si direbbe che l'autore intervisti i suoi spettatori potenziali su un tema centrale della *sua* vita e della *sua* opera, quasi a volerne testare la disponibilità ad accoglierlo come uomo e come artista.

Una riflessione pessimista, come tante di Pasolini, anche se non ancora disperata. Un pessimismo che *precede* le interviste, uscendone rafforzato. *Comizi d'amore* è in-

¹ *Ibidem*.

² MICHEL FOUCAULT, *Le matins gris de la tolérance*, «Le Monde», 23 marzo 1977; trad. it. parziale, Foucault: *e Pasolini costrinse l'Italia a parlare di sesso*, «La Stampa», 31 agosto 1988.

³ Un ultimo esempio di particolare pregnanza è offerto dal modo in cui Pasolini sopraffà il ragazzino lentiginoso che, allevato dalla borghesia, gli fa ribrezzo: Pasolini non si tratteneva dall'accusarlo di ipocrisia e di vigliaccheria. Nel montaggio sostituisce il ringraziamento finale con un commento *over* (indicato sulla sceneggiatura come «fuori campo»): «Beh, ragazzo mio se qualcuno per la patria si sacrifica, qualcun altro per la stessa ragione l'ammazza» (e in un appunto aveva pensato di inserire qui una «visione di Buchenwald»). Si comprende bene come si tratti di interventi che rimarcano una distanza netta, etica e culturale, fra chi conduce e chi è intervistato.

somma un'opera basata su una tesi, la cui illustrazione Pasolini difende contro tutte le perplessità suscitate dal metodo (ad esempio i dubbi avanzati da Musatti¹) e dai risultati raggiunti. Come avrebbe scritto Foucault quasi quindici anni dopo, nel film non filtra

lo spettro del sesso, ma una specie di storica apprensione, di esitazione premonitrice e confusa di fronte a un nuovo regime che stava per nascere in Italia: quello della tolleranza.²

A prostrare Pasolini sono probabilmente questi prodromi della 'mutazione antropologica' che porterà alle contestazioni, alla rivoluzione sessuale e a tutto ciò che nelle sue discusse posizioni di polemista egli vi ricollegherà.

Dopo la 'svolta', se la centralità dell'autore appare meno esibita e più sottile, non è però meno consistente: già Siciliano definiva *Comizi d'amore* come il «più spassionato autoritratto» di Pasolini, poiché questi vi esibiva la «sua testardaggine pedagogica, la sua mitezza che era violenza e la sua violenza che era mitezza»,³ ma l'idea dell'autoritratto potrebbe essere spinta più a fondo, legandola anche alla specificità dell'argomento trattato e al suo rilievo nel percorso dell'autore.

Senza più bisogno di intervistare se stesso, Pasolini rimane non solo colui che tiene le redini del percorso, ma anche il filtro dei discorsi raccolti. Nel primo intervento sul «Corriere della Sera», che aprirà poi gli *Scritti corsari*, presentandosi come colui che ha capito Pasolini presta la propria voce a coloro che, «se interrogati secondo il sistema tradizionale del linguaggio verbale», non sarebbero in grado di esprimersi.⁴ Belpoliti sottolinea l'attenzione per il linguaggio visivo mostrata da Pasolini in questi scritti degli anni Settanta,⁵ ma è altresì vero che tale linguaggio visivo viene 'verbalizzato'. Questa pratica discorsiva è una forma di potere e di costruzione interpretativa del mondo che Pasolini esercita con disinvoltura (e presunta oggettività) su corpi ritenuti afasici («Ma... Ma...»⁶ è il discorso dei giovani che si incarica di tradurre in parole compiute). Qualcosa di simile fa già nei *Comizi*, laddove interviene a indirizzare, correggere e reinterpretare le dichiarazioni raccolte. Lungi dall'aver mai ricercato un'inconcepibile neutralità, Pasolini già vi inscena una superiorità intellettuale che è anzitutto superiorità linguistica, intervenendo persino sugli intervistati eccellenti (come nel caso dell'eloquio franto e nervoso di Moravia).

È più o meno questo il senso che avrebbe avuto il verso di Saba che Pasolini aveva appuntato nella sceneggiatura a esergo della seconda parte (che avrebbe dovuto intitolarsi *Tra Freud e Marx*) e che riassume nel modo migliore il senso dell'operazione intavolata nei *Comizi*: «Parlavo vivo ad un popolo di morti».

¹ Cfr. la lettera in FP 6 e 7, pubblicata in PC II, pp. 3078-3080.

² FOUCAULT, *Le matins gris de la tolérance*, cit.

³ ENZO SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori, 2005² (1979), p. 309.

⁴ PIER PAOLO PASOLINI, *Il "discorso dei capelli"*, SPS, p. 273.

⁵ MARCO BELPOLITI, *Pasolini in salsa piccante*, Parma, Guanda, 2010, pp. 38-39.

⁶ PIER PAOLO PASOLINI, *Il "discorso dei capelli"*, SPS, p. 274.

TAVOLA DELLE SIGLE

Per le citazioni bibliografiche dall'edizione di *Tutte le opere* di Pier Paolo Pasolini diretta da Walter Siti, pubblicata da Mondadori nella collana "I Meridiani", «Studi pasoliniani» adotta le medesime sigle usate in quella sede:

- RR *Romanzi e racconti*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, 2 volumi, Milano, Mondadori, 1998.
- SLA *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, 2 tomi, Milano, Mondadori, 1999.
- SPS *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- PC *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, 2 tomi, Milano, Mondadori, 2001.
- TE *Teatro*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 2001.
- TP *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di Walter Siti, 2 tomi, Milano, Mondadori, 2003.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Luglio 2012

(CZ 2 · FG 13)



