

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Stefano Pignataro

Pasolini e il potere: Conversazione con Giovanni De Luna

Contatti
Email dell'autore
pignatarostefano@virgilio.it

La mutazione di Pier Paolo Pasolini non è solo “antropologica” ma anche letteraria: l’abiura del dialetto è strettamente collegata a quella “abiura della trilogia della vita” che lo scrittore compì negli anni settanta. L’ultimo verso della poesia “*Dedica*” contenuta in *Poesie a Casarsa* (1941-1943”:

Fontana di aga dal me país.
A no è agapífres-cia che tal me país.
Fontana di rusticamòur.

muta per diventare “fontana di amore per nessuno” *La meglio Gioventù, Poesie a Casarsa*” (1954):

Fontana di acqua di un paese non mio.
Non c’è acqua più vecchia che in quel paese.
Fontana di amore per nessuno.

dalla Seconda Forma de
La Meglio Gioventù
Poesie a Casarsa (1974)

Idealismo contro nichilismo, giovinezza contro vecchiaia, beatitudine contro illusione. Pasolini in questa traslitterazione poetica è come se volesse compiere un’abiura anche da quell’ordine razionalistico e linguistico che aveva caratterizzato tutta la sua produzione poetica.

L’anarchia del potere, che mercifica tutto, è riuscito nel suo intento di annichire anche la purezza linguistica.

Il prof. Giovanni De Luna, noto storico dell’età contemporanea, già docente di Storia contemporanea all’Università degli studi di Torino, si è a lungo occupato scientificamente di Pier Paolo Pasolini.

Professore, quali erano secondo Lei i bersagli politici di Pasolini?

Il principale bersaglio di Pasolini era il potere. Il potere per lo scrittore era un'ossessione. Pasolini non osservava il potere solamente nelle sedi istituzionali, tradizionali o nei contesti economici, ma soprattutto nei nuovi mezzi di comunicazione di massa, con una percezione tempestiva e non usuale in quel preciso momento storico. Allora, definirsi "di sinistra" voleva dire sentirsi il più lontano possibile dal potere; era una concezione, se vogliamo, adolescenziale: rifiutando il potere in modo così assoluto si rifiutavano anche le responsabilità che l'esercizio del potere comporta. Era come se ci si sentisse immersi in un'eterna giovinezza, ed era così per un'intera generazione che allora si affacciava alla politica. Anche per Pasolini il potere era sempre una sorta di "male in sé"; ma questo male lo esplorava con una consapevolezza e una profondità che allora non si ritrovavano in nessun altro. Non c'erano solo "le istituzioni repressive"; nasceva un nuovo potere che trovava nella televisione il suo strumento privilegiato, nell'omologazione delle differenze culturali e sociali il suo obiettivo, nella generalizzazione di un modo di vita consumistico e appiattito sui beni materiali il suo progetto antropologico. In fondo, il regime fascista non era riuscito ad entrare nella profondità delle identità collettive; si era fermato agli orpelli, alle camicie nere, ai simboli, ma aveva lasciata intatta l'antropologia degli italiani. Il nuovo potere era molto più pervasivo, aveva strumenti di seduzione molto più efficaci, e la sua forza era destinata a sgretolare tutte le vecchie appartenenze e le vecchie tradizioni.

C'è una differenza tra il Pasolini degli anni sessanta e settanta?

Gli anni dal '68 al '74 sono anni scanditi da eventi drastici che incidono sul suo rapporto con la realtà italiana. La famosa poesia sui fatti di Valle Giulia non viene mai citata per intero e - isolando il brano contro gli studenti figli di papà - alla fine nessuno riesce a coglierne il vero significato. Anche i poliziotti non ne escono bene; Pasolini li vede come strumenti inconsapevoli e sprovveduti di un potere ottuso e intrinsecamente reazionario. Sotto l'incalzare degli eventi stragisti, si avvicina anche ad alcune sensibilità dei gruppi extraparlamentari, firmando, ad esempio, insieme a Lotta Continua il film *12 dicembre* dedicato proprio alla strage di Piazza Fontana. Il suo grido di dolore, "*io so, ma non ho le prove*", non è più una imprecazione e un'accusa contro un potere tradizionale, contro un potere oppressivo che si limita a distruggere, ma è un'invettiva contro un "nuovo" potere che manipola e distrugge le coscienze ed annienta le identità.

Lo si nota benissimo nel film *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, il capolavoro di Pasolini, in cui lo scrittore mette in risalto una perversione del potere prima di allora assente nel dibattito storiografico: l'uso del corpo: Salò è una rappresentazione cupa, fredda, terribile del potere che non si sazia se non ha in suo completo possesso il corpo delle sue vittime. Con Salò Pasolini vede realizzarsi il disegno oscuro della strategia stragista degli anni '70: uno Stato che non solo non "fa luce" nella selva oscura delle trame golpiste e dei complotti segreti, ma è esso stesso sempre più opaco e sempre più misterioso. L' "io so", è un grido di dolore, ma è anche un grido di impotenza, perché "sapere, ma non avere le prove" vuol dire poter soltanto rimanere sgomenti senza avere i mezzi per intervenire.

Con quale espressione artistica Lei ritiene che Pasolini si sia maggiormente realizzato e abbia saputo comunicare al vasto pubblico le sue sensazioni ed impressioni?

Direi il Pasolini dei suoi film degli anni sessanta ed anni settanta. L'Italia vive allora una grande trasformazione, da paese agricolo a paese industriale, diventando la quinta potenza economica del Mondo. Un processo che travolge identità culturali, tradizioni dialettali, appartenenze ideologiche, cambiando in un crogiolo enorme l'antropologia stessa degli italiani. Il PCI e gli altri partiti di sinistra fanno fatica a cogliere il senso della trasformazione; Pasolini lo coglie in pieno, segnalando nei funerali di Togliatti un evento epocale, la fine di un uomo ma anche quella di un'idea, di un progetto, di una politica. Pasolini è un protagonista e un testimone di quel cambiamento. Ci aiuta a liberarci dei valori e dei simboli di un'Italia clericale, sessuofobia, confessionale. Il suo *Comizi d'amore* (1964) è la rottura di un tabù ma anche la prova di come quei pregiudizi- nati nel contesto dell'Italia contadina- siano difficili da sradicare. Il Pasolini degli anni settanta è quello che reagisce, in termini di chiarezza e di consapevolezza alla degenerazione del potere che porterà vent'anni dopo alla fine della Prima Repubblica. La sua è una visione profetica.

Quale tra i film di Pasolini, oltre a quelli inseriti, *Accattone*, *Comizi d'amore*, *Uccellacci e uccellini*, inserirebbe nella lista dei "100 film italiani da salvare?"

Sicuramente *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Il film ci restituisce un aspetto del regime totalitario che, come già detto, nessuno storico aveva mai preso in considerazione: il controllo del corpo. Il totalitarismo non è solo un regime politico, ma un regime biopolitico. Il regime non cerca solamente l'obbedienza e la fedeltà del cittadino, attraverso la sua testa e la sua coscienza, ma vuole anche il suo corpo; una delle grandi tragedie novecentesche è proprio la dimensione biopolitica della statualità, con il corpo che diventa l'oggetto diretto dell'esercizio del potere; di questa realtà, il lager è il simbolo parossistico ed estremo.

Cosa pensa, da storico, del delitto e di tutte le varie ipotesi che si sono fatte? Crede nel complotto?

Ho una formazione culturale che mi rende allergico ai complotti. Noi storici sappiamo che tutti gli avvenimenti dell'età contemporanea producono una quantità tale di informazioni che neanche il potere più terribilmente forte riesce a nascondere del tutto. Anche sulle stragi di Piazza Fontana e su altri avvenimenti le cose che dovevano essere dette sono state dette. Nel caso di Pasolini non ho mai creduto al complotto; certo, può anche darsi che in quella notte all'Idroscalo Pino Pelosi non fosse da solo, ma tutte le nuove verità emerse in questi anni non credo abbiano portato elementi così eclatanti, sufficienti a far riaprire il caso. La morte di Pasolini è emblematica perché è proprio quel tipo di morte che aveva lui stesso perfettamente descritto, quasi auspicandola.