



Dossier: *Scandalosa ricerca. Contaminaciones, transcodificaciones, re-mediaciones pasolinianas*

**Publicación
semestral**

Edita

Asociación Cultural
Zibaldone
C/ Santa Bárbara, 5
46111, Rocafort –
Valencia

ISSN: 2255 - 3576

<https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/index>



Los textos publicados en esta revista están -si no se indica lo contrario- bajo una licencia Atribución NoComercial Sin Obra Derivada 3.0 de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite a su autor y el nombre de esta publicación, ZIBALDONE, ESTUDIOS ITALIANOS. No los utilice con fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.es>.

DIRECTORES / EDITORS

Dr. Juan Pérez Andrés. Doctor en Filología. Valencia, España
Dr. Paolino Nappi. Universitat de València, España

JEFE DE REDACCIÓN / EXECUTIVE EDITOR

Dr. Juan Francisco Reyes Montero. Doctor en Artes y Humanidades y en Italianística. Universidad de Sevilla, España

CONSEJO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD

María Antonia Blat Mir. Lic. Filología Hispánica e Italiana. Valencia, España
Dra. Fernanda Elisa Bravo Herrera. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Buenos Aires, Argentina
Francesca D'Angelo. Doctoranda en Artes y Humanidades y en Italianística. Roma, Italia
Dra. Berta González Saavedra. Universidad Complutense de Madrid, España
Dra. Adele Ricciotti. Università di Bologna, Italia
Matteo Tomasoni. Lic. en Historia de Europa Contemporánea. Bologna, Italia

CONSEJO ASESOR / ADVISORY BOARD

Dra. Angela Albanese. Università di Modena e Reggio Emilia, Italia
Dra. Adriana Crolla. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina
Dr. Juan Carlos De Miguel y Canuto. Universitat de València, España
Dr. Paolo Fasoli. Hunter College, Nueva York, EEUU
Dr. Paolo Puppa. Università degli Studi di Venezia, Italia
Dr. Gaetano Rametta. Università di Padova, Italia
Dra. Marina Sanfilippo. UNED, Madrid, España
Dr. Giorgio Taffon. Università di Roma Tre, Italia
Dr. Salvo Vaccaro. Università di Palermo, Italia

ILUSTRADOR / ILLUSTRATOR

Juan Díaz Almagro

ZIBALDONE. ESTUDIOS ITALIANOS (Nº17)
VOL. X, ISSUE 2 (2022)

DOSSIER MONOGRÁFICO: SCANDALOSA RICERCA. CONTAMINACIONES, TRANSCODIFICACIONES, RE-MEDIACIONES PASOLINIANAS:

- 3-8 ANGELA ALBANESE, *Scandalosa ricerca. Contaminaciones, transcodificaciones, re-mediaciones pasolinianas* (Introducción al dossier monográfico)
- 9-19 STEFANO CASI, *Manifiesto por un nuevo teatro: paradojas, intuiciones, propuestas*
- 20-26 MASSIMO FUSILLO, *Espectralizaciones de Pasolini*
- 27-35 SERENA GUARRACINO, *Teorema nell'arte digitale queer*
- 36-44 VITTORIO IERVESE, *Il reale del cinema. Pasolini e gli ordini di osservazione: una prospettiva sociologica*
- 45-56 DANIELE DOTTORINI, *"Io sono una forza del passato". La potenza scardinante dell'anacronismo: Pasolini, Benjamin, Warburg*
- 57-67 BENEDETTA BRONZINI, *Pier Paolo Pasolini e la videointervista italiana del XXI secolo*
- 68-75 MADDALENA GIOVANNELLI, *Pasolini non è Vangelo: Milo Rau e The New Gospel*
- 76-81 GIOVANNI CIONI, *NO ES SUEÑO, no es la cárcel de los otros. El cine documental y la puesta en escena de la vida*

CENTENARIO PASOLINI:

- 82-87 JUAN CARLOS DE MIGUEL Y CANUTO, *Sobre Caro Pier Paolo, de Dacia Maraini, y otras notas en el centenario de Pasolini*
- 88-93 ERNESTO BALTAR, *Centenario de Pasolini: entrevista con Barbara Castaldo*

PICCOLO ZIBALDONE:

- 94-108 MARÍA FLORENCIA BURET, *Syria Poletti en Histonium (1945-1949): acerca de sus inicios literarios y periodísticos*
- 109-123 HEBE CASTAÑO, *Los lugares de la memoria en Natalia Ginzburg y Lalla Romano*

TRADUCCIONES:

- 124-142 SAVERIO LA RUINA, *Saverio y Chadli vs. Mario y Saleh*

Scandalosa ricerca. Contaminaciones, transcodificaciones, re-mediaciones pasolinianas (Introducción al dossier monográfico)

Scandalosa ricerca. Pasolini's contaminations, transcodifications, remediations (An introduction to the monographic dossier)

ANGELA ALBANESE

angela.albanese@unimore.it / Università di Modena e Reggio Emilia

RESUMEN: El dossier monográfico *Scandalosa ricerca. Contaminaciones, transcodificaciones, re-mediaciones pasolinianas*, que presentamos aquí para celebrar el centenario del nacimiento de Pier Paolo Pasolini, pretende ser una investigación sobre los resultados, incluso imprevisibles, del “modelo pasoliniano” en otros contextos y experiencias artísticas. El objetivo de la investigación es sondear las modalidades y formas, aún poco exploradas, en las que el teatro, la performance y las artes visuales siguen dialogando hoy, o incluso enfrentándose, con un posible “modelo” o “dispositivo” pasoliniano.

Palabras clave: Pier Paolo Pasolini; Transcodificaciones; Reescrituras; Performance; Artes visuales

Abstract: The special issue Scandalous Research. Contaminations, transcodifications, Pasolinian re-mediations, we present to celebrate the centenary of Pier Paolo Pasolini's birth, tries to explore the outcomes, even unpredictable outcomes, of the “Pasolinian model” in other artistic contexts and experiences. The aim of the research is to investigate the as yet little explored ways in which theatre, performance and visual arts continue to dialogue or even clash with a possible “Pasolini model” or “Pasolini device” in the present.

Keywords: Pier Paolo Pasolini; Transcodifications; Rewritings; Performance; Visual Arts

Yo no tengo a mis espaldas autoridad alguna: salvo la que proviene paradójicamente de no tenerla o de no haberla buscado; de haberme puesto en la condición de no tener nada que perder, y, por lo tanto, de no ser fiel a ningún pacto que no sea aquel con un lector que yo, por otra parte, considero digno de la más escandalosa investigación.

Pier Paolo Pasolini, *Escritos corsarios*

“Pasolini era un extraordinario hombre-orquesta, un rey Midas que dominaba los materiales expresivos más heterogéneos, transformándolos con el más mínimo contacto” (Brunetta, 1991, p. 494). Así retrata el crítico de cine Gian Piero Brunetta la figura de Pier Paolo Pasolini, artista que ha sabido experimentar como pocos una enorme variedad de lenguajes: ha sido poeta, escritor, traductor, director de cine, dramaturgo, crítico literario, crítico y teórico del teatro, periodista y colaborador del *Corriere della Sera*, intelectual comprometido e incómodo, que ha sabido delinear con atormentada lucidez los puntos débiles del sistema y las verdades escondidas de la realidad política italiana de aquellos años, y ha testimoniado y defendido constantemente, en las diferentes expresiones del arte, la radical diversidad propia.

Pier Paolo Pasolini ha sido un artista auténtica y provocatoriamente “eclectico e intermedial”, como bien lo describe Massimo Fusillo; pero se trata de un eclecticismo concebido con el mismo significado denso y positivo que Remo Ceserani, o sea, como interrogación curiosa (y para Pasolini hasta ansiosa) de los diferentes saberes, poniéndolos a dialogar, buscando las conexiones (cfr. Ceserani, 2015)¹, y de una vocación intermedial que no se resuelve en una “simple combinación de medios diferentes”, sino que es “sinergia”, “fluidez y porosidad” de los confines de cada medio (Fusillo, 2022, p. 10).

Esta incesante búsqueda y creación de Pasolini moviéndose a través de formas artísticas y códigos lingüísticos y comunicativos heterogéneos ya la había puesto de relieve Tullio De Mauro en su prólogo a *Le belle bandiere (Las bellas banderas)* del 1977, en el que no dudaba en referirse a él como el “primer artista de gran nivel internacional que puede definirse *multimedial* de forma apropiada según las tecnologías contemporáneas de la comunicación y de la expresión” (De Mauro, 1977, p. 11). De Mauro también escribía en el 77 que “las cuentas con Pasolini siguen abiertas” (ivi, p. 7). Se refería, claro está, al proceso por su muerte violenta, reabierto *de facto* varias veces en los tribunales, pero también a la constatación, suya y aún nuestra, sobre todo nuestra, de una necesidad radical y profunda: la de seguir ocupándose de la

¹ En 2015 Remo Ceserani, que se encuentra entre los más importantes intelectuales y críticos literarios de nuestro tiempo y los maestros de la literatura comparada italiana, publica en la revista online *Aracne* el texto breve “Elogio del eclecticismo”, cuyo título ya de por sí es un manifiesto de su forma de concebir la teoría, la crítica y la didáctica de la literatura. En realidad, se trata de un nuevo “Elogio del eclecticismo”, que retoma y actualiza el párrafo homónimo que cerraba la “Introducción”, también programática, a su *Guida allo studio della letteratura* del 1999.

obra de Pasolini y del fecundo legado de este polifacético artista, un legado que sigue reverberando y contaminando los lenguajes y las formas artísticas del mundo contemporáneo, ya sea directa o indirectamente, en forma de deuda manifiesta, de imitación, de reescritura o de cárstica contaminación y refracción.

Para ello, con motivo del centenario del nacimiento de Pier Paolo Pasolini (Bologna 1922-Ostia 1975), el Departamento de Estudios Lingüísticos y Culturales de la Universidad de Módena y Reggio Emilia, donde enseñó, en colaboración con ERT - Emilia Romagna Fundación de Teatro y Festival de los Pueblos - Instituto Italiano para el Cine de Documentación Social, apoyó el proyecto, en abril de 2022, de una jornada de reflexiones y debate titulada *Scandalosa Ricerca. Contaminazioni, transcodificazioni, ri-mediazioni pasoliniane*.

La intención no era tanto investigar la obra de Pasolini en sentido estricto, objeto a lo largo del tiempo de una auténtica proliferación e incluso pulverización del discurso crítico y hermenéutico, ni tampoco queríamos repasar las múltiples adaptaciones y puestas en escena del corpus teatral y cinematográfico de Pasolini. Lo que hemos intentado —en la que ha sido una de las primeras de las innumerables iniciativas que han marcado y siguen marcando este año de celebraciones pasolinianas— ha sido más bien una investigación sobre los resultados imprevistos y a veces incluso imprevisibles del ‘modelo pasoliniano’ en otros contextos y experiencias artísticas. En otras palabras, el objetivo de la investigación y la reflexión crítica ha sido sondear las modalidades y formas, aún poco exploradas, en las que el teatro, la performance y las artes visuales —desde la ficción al documental, desde la fotografía al arte contemporáneo— siguen dialogando o incluso chocando con un posible modelo o ‘dispositivo’ Pasolini en el mundo contemporáneo.

El dossier monográfico que aquí presentamos devuelve casi en su totalidad las aportaciones presentadas durante esa jornada de estudios, que fue concebida ya en la fase de planificación como un auténtico momento de diálogo entre la investigación y las prácticas artísticas. Para ello, hemos recurrido a dos artistas que, significativamente, abrieron y cerraron los actos de la conferencia: el director, dramaturgo y actor Valter Malosti, director de Emilia Romagna Fundación de Teatro, y el director, productor y guionista de cine Giovanni Cioni. A ambos les agradecemos su contribución crítica y el haber enriquecido, con su presencia y testimonio, las cuestiones conceptuales y temáticas que surgieron durante los momentos de reflexión colectiva.

El título de la primera intervención de Stefano Casi (director de Teatros de Vida), *Manifesto por un nuevo teatro: paradojas, intuiciones, propuestas*, entra ya neurálgicamente en el centro de las cuestiones que hemos tratado de investigar, verificando precisamente esos resultados imprevistos del teatro de Pasolini incluso en experiencias teatrales a veces muy alejadas de la poética y la práctica teatral de nuestro autor. Partiendo de una cuidadosa y exhaustiva relectura del provocador *Manifesto per un un nuovo teatro (Manifesto por un nuevo teatro)*, de 1968, Casi destaca algunos de los pasajes clave de la teoría y la práctica teatral que en su momento no recibieron la atención que su creador imaginó y que, en cambio, incluso desde la perspectiva actual, resultan altamente innovadores: la responsabilidad intelectual y técnica del actor, el nuevo protagonismo del espectador llamado a trasladar el teatro a su “cabeza”, la idea de un público homogéneo, el lenguaje de los textos y la palabra oral que es su vehículo, el teatro como ritual, el concepto de “canon suspendido” retomado por Brecht y Barthes, el uso

de temas comunes al mitin político y a la conferencia. Estos son algunos de los puntos fuertes que hacen que el *Manifiesto* pasoliniano rebote en el flujo tanto de ciertas prácticas artísticas como del debate sobre el teatro contemporáneo, mostrando el valor de la reflexión teórica y la práctica dramaturgica y de dirección de Pasolini, que, a través de hilos subterráneos, sostiene ciertos caminos, incluso inesperados y sorprendentes, de la escena actual.

Espectralizaciones de Pasolini es el título de la aportación de Massimo Fusillo (Universidad de L'Aquila) que, partiendo de la centralidad del cuerpo en el arte de Pasolini y de su vivencia de todo en primera persona, sobre su propio cuerpo, como un *performer* del *body art*, propone y profundiza en los conceptos de espectralización y espectralidad no solo como presencia incisiva en la obra de Pasolini, sino también como clave eficaz para entender su recepción en el mundo contemporáneo, en particular en el arte visual y en el teatro experimental. Las múltiples espectralizaciones, es decir, los múltiples retornos de Pasolini como espectro, en el teatro, en el arte contemporáneo e incluso en la moda que presenta Fusillo funcionan precisamente sobre la memoria del cuerpo del artista y su evanescencia: ocurre, entre otras cosas, en *Este es el tiempo en el que aguardo la gracia*, un espectáculo teatral de 2021 de Fabio Condemi y Gabriele Portoghese, o en la *Trilogía de la muerte* de Francesco Vezzoli, o en la performance, también de 2021, concebida por el historiador y comisario de moda Olivier Saillard y Tilda Swinton, significativamente titulada *Embodying Pasolini*.

Llamativo y original, como muestra el ensayo de Serena Guarracino (Universidad de L'Aquila), titulado *L'ospite inatteso: Teorema nell'arte digitale queer*, es también el resultado del diálogo con Pasolini del artista nacido en Singapur Ming Wong, que en la instalación *Tengo que irme. Mañana*, encargada en 2010 para el Festival de Teatro de Campania, reescribe la película *Teorema*, ambientándola en el Nápoles contemporáneo e interpretando todos los papeles principales de la película. En el juego de extrañamiento y espejos que se despliega entre las cinco pantallas de la instalación, en cada una de las cuales se desarrollan los acontecimientos de los cinco personajes, se ofrece al público una reelaboración irónica y *camp* de *Teorema*, que entrelaza la obra de Pasolini con el código estético de ese complejo panorama crítico que responde al nombre de *queer*. Partiendo de esta premisa, el trabajo de Guarracino intenta trazar una relectura sugerente de *Teorema* (novela y película) a la luz de la performance de Ming Wong, cruzando problemáticamente las dos obras con la teoría *queer* tal y como se elaboró especialmente entre los años ochenta y noventa.

Il reale del cinema. Pasolini e gli ordini di osservazione: una prospettiva sociologica es el título del trabajo de Vittorio Iervese (Universidad de Módena y Reggio Emilia). Pasolini, explica el autor del ensayo, fue un formidable e insaciable investigador en diversos campos del conocimiento y del arte, pero su compulsión por la investigación es más evidente en su relación con lo "real" y se manifiesta con toda su fuerza en el cine. Este trabajo, que parte de una clave de lectura teórica constructivista, pretende esclarecer precisamente esa compleja y a menudo incomprendida relación que Pasolini estableció con la representación de la realidad en su cine. Un cine que debe entenderse aquí como obra artística y como método, como herramienta para poner en evidencia los diferentes órdenes de observación con los que se construye y representa lo real, sin apropiarse de él ni banalizarlo.

Permanecemos en el ámbito cinematográfico con el ensayo de Daniele Dottorini (Universidad de Calabria) "*Io sono una forza del passato*". *La potenza scardinante dell'anacronismo: Pasolini, Benjamin, Warburg*. El trabajo compara, a pesar de sus respectivas

diferencias, la teoría de la imagen de Pasolini con la de Benjamin y Warburg. El intento de comparación pretende poner de manifiesto la presencia, en los tres autores, de una cierta idea de la imagen, que no se limita a representar un elemento del mundo en un presente determinado, sino que se construye de hecho por una tensión continua con las imágenes del pasado, en forma de parodia o de cita, o en forma de supervivencia (como se desprende de los análisis de películas como *Accattone* o *La ricotta*). Pasolini, sus reflexiones y su obra constituyen, pues, el punto de partida de una interpretación de la imagen que se inscribe con fuerza en el debate contemporáneo y que indica, una vez más, cómo este autor sigue siendo contemporáneo nuestro precisamente en su no adhesión total a su tiempo y al nuestro.

Otro campo muy frecuentado por Pasolini y sujeto a interesantes e inéditas contaminaciones contemporáneas es el de la vídeo-entrevista. Benedetta Bronzini (Universidad de Florencia) aborda este tema en su artículo *Pier Paolo Pasolini e la videointervista italiana del XXI secolo*. De hecho, Pasolini fue uno de los primeros en Italia en hacer de la entrevista y, en particular, de la vídeo-entrevista un ámbito de su propia producción artística, a ambos lados de la cámara. De hecho, si el todavía icónico y evocador *habitus* pasoliniano se ha consolidado y difundido, junto con su pensamiento, también gracias a las conversaciones públicas que lo vieron como invitado en la televisión, con *Comizi d'amore (Encuesta sobre el amor)*, de 1964, el autor hizo de la vídeo-entrevista una obra de arte y un dispositivo de investigación al mismo tiempo, en el que se reconocen sus agudas y afiladas habilidades como documentalista. A partir de estas consideraciones y de la investigación en torno a Pasolini como entrevistado y entrevistador, Bronzini toma el punto de partida para un análisis, lleno de ejemplos, del género de la vídeo-entrevista, entre el arte y la documentación histórica en la época contemporánea.

Después del denso ensayo de Maddalena Giovannelli, cuyo título es *Pasolini non è Vangelo: Milo Rau e The new Gospel*, encontramos el último texto de este dossier, titulado *NO ES SUEÑO, no es la cárcel de los otros. El cine documental y la puesta en escena de la vida*, que no es, ni pretende ser, un ensayo académico riguroso. Más bien es un testimonio muy humano, el que nos da el director y documentalista Giovanni Cioni cuando nos habla de su obra *NO ES SUEÑO*, realizada en 2019. El docufilm de Cioni, íntimamente pasoliniano, traslada a Pasolini, pero también a Calderón de la Barca, a la dura contemporaneidad de la cárcel de Capanne, en Perugia, y entrelaza las voces de sus personajes con las voces desilusionadas de los presos, protagonistas del vídeo. Las palabras del director dan cuenta de la dura y a la vez conmovedora experiencia de una película rodada precisamente con un grupo de presos, que comienza con el ensayo de una escena de *Che cosa sono le nuvole?*. La escena es aquella en la que Ninetto Davoli y Totò, unos principiantes Otelo y Yago, se interrogan sobre el juicio y la verdad, pero esta vez son los propios reclusos los que pronuncian esas palabras, cada uno con su propia historia y su identidad desgarrada, cada uno con sus propios fantasmas y monstruos interiores: *Pero entonces, ¿qué es la verdad? ¿Lo que pienso de mí, lo que piensa la gente o lo que piensa el que está dentro? ¿Qué sientes en tu interior? Esa es la verdad. Pero no hay que ponerle nombre, porque en cuanto la nombras, se desvanece y ya no existe*. Un dispositivo y un cortocircuito, el provocado por Cioni, que crea un espacio para el juego y el intercambio y rompe la mirada sobre la “cárcel de los otros”. La actuación se convierte en una puesta en escena de la vida, de la historia propia, actuación de una verdad humana.

El dossier se cierra, por tanto, no solo con un nuevo ejemplo de contaminación entre diferentes códigos lingüísticos y artísticos capaz de cargar la obra de Pasolini con nuevas

posibilidades expresivas, sino también con un caso paradigmático de la muy “escandalosa investigación” deseada por el Pasolini corsario.

Traducción de Juan Francisco Reyes Montero

Referencias bibliográficas:

Brunetta, G.P. (1991). *Cent'anni di cinema italiano*. Bari: Laterza.

Ceserani, R. (2015). *Elogio dell'ecllettismo*, Messa a fuoco #46. *Aracne*. Recuperado de <https://aracne-rivista.it/wp-content/uploads/2020/07/ceserani-messa-a-fuoco-2020.pdf>

De Mauro, T. (1977). Prefazione. En P.P. Pasolini, *Le belle bandiere* (pp. 7-17). Roma: Editori riuniti-L'Unità.

Fusillo, M. (2022). *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. Roma: Carocci (1ª ed. 1993).

Manifiesto por un nuevo teatro: paradojas, intuiciones, propuestas

Manifesto for a new theatre: paradoxes, intuitions, proposals

STEFANO CASI
stefanocasi@teatridivita.it / Teatri di Vita

RESUMEN: El *Manifiesto por un nuevo teatro* de Pier Paolo Pasolini (1968) es un texto que aúna la provocación con la riqueza de claves de reflexión y propuestas: la relectura del teatro como rito, el concepto de “canon suspendido”, tomado de Brecht y Barthes, la redefinición de actor y espectador, el uso de temas comunes al discurso político y la conferencia. En este artículo, se releen los aspectos más innovadores del *Manifiesto*, desde la perspectiva actual, identificando los puntos fuertes de una teoría que tiene algunos resultados imprevisibles en el teatro contemporáneo.

Palabras clave: Pasolini; Teatro; Actor; Espectador; Rito

Abstract: The Manifesto for a new theatre by Pier Paolo Pasolini (1968) is a text that combines provocation with the wealth of keys to reflection and proposals: the reinterpretation of the theatre as a rite, the concept of “suspended canon” borrowed from Brecht and Barthes, the redefinition of actor and spectator, the use of common themes to the political discourse and the conference. In this article, the most innovative points of the Manifesto are read back, from the current perspective, identifying the strengths of a theory that has some unpredictable results in contemporary theatre.

Keywords: Pasolini; Theatre; Actor; Spectator; Rite

Recibido: 22 junio 2022 / aceptado: 3 octubre 2022 / publicado: 30 noviembre 2022

En el número de enero-marzo 1968 de *Nuovi Argomenti* se encuentra el *Manifesto per un nuovo teatro* con el que Pier Paolo Pasolini refuerza su voluntad de intervenir en el debate teatral italiano de aquel período tras la publicación en el número anterior de la misma revista su primera tragedia, *Pilade*. El *Manifesto* presenta una estructura esquemática como un verdadero y auténtico catálogo de afirmaciones, prescripciones, proclamas y propuestas en cuarenta y tres apartados recogidos en trece capítulos. A través del título, el autor ofrece inmediatamente una valiosa directriz para la lectura, haciendo alusión de forma explícita y sorprendentemente a los manifiestos futuristas.

La elección de un “manifiesto” para ilustrar su propia teoría teatral resulta curiosa, en efecto, si se tiene en cuenta la ausencia de cualquier contacto de Pasolini con el futurismo, más allá de la relación con Italo Cinti dentro de la redacción de *Il Setaccio*, en la que Pasolini colaboró como estudiante veinteañero entre 1942 y 1943 (Ricci, 1977). Una lejanía que alcanza, efectivamente, un punto de hostilidad, vista la opinión que muestra en un artículo publicado en 1973:

El “Manifiesto” es un género literario cuya tradición implica también la estupidez —a parte de la falta de honradez intelectual—, el gamberrismo, el terrorismo, la ignorancia y la improvisación, etc. Es decir, todas aquellas formas de degradación de la inteligencia que tienen estrechos vínculos con la estupidez (Pasolini, 1979, p. 1901).¹

Ciertamente, el movimiento histórico iniciado por Marinetti está viviendo a mitad de los años 60 una creciente revolución interna de la mano de la neovanguardia, sobre todo teatral². Sin embargo, parece una elección anómala, ya sea por parte de Pasolini o de cualquier innovador teatral del período. La elección es, por tanto, particularmente significativa: escribiendo un *manifiesto* exaltado y escandaloso, es decir, siguiendo el planteamiento futurista, más que según la modalidades de proclamación de una personalidad como por ejemplo Brecht, Pasolini propone su idea de teatro bajo la figura de la provocación, cancela de partida cualquier elemento aún asociable a un eventual compromiso con el *establishment* teatral y ahonda en propuestas más claras con la certeza de que esas mismas propuestas son impracticables. El nuevo teatro de Pasolini expuesto en el *Manifesto* es, por lo tanto, la respuesta más “pasoliniana” al nuevo teatro impulsado desde el reciente y casi homónimo *Convegno per un nuovo teatro* de Ivrea, que en junio de 1967 había recogido las líneas de trabajo generales de la neovanguardia teatral (Quadri, 1977, pp. 133-148). Se trata, pues, de un teatro de provocación en virtud de la forma en que se concibe, teóricamente, una forma “fracasada” de partida, que es la del manifiesto futurista.

El *Manifesto* pasoliniano se nos presenta, por tanto, como una montaña rusa sobre la que viajan no solo conceptos importantes y fundamentales, sino también provocaciones y paradojas. Consecuentemente, sería un error buscar instrucciones de manual o dictados prácticos y funcionales. Y, sin embargo, sería también un error pensar que contuviera solamente palabras libres. Con la conciencia de hablar en un plano puramente ideal, Pasolini se acerca a las grandes prefiguraciones utópicas del teatro para retratar no un nuevo teatro que se debe construir en la práctica, sino un objetivo ideal que constituya un elemento de reflexión

¹ Cuando no se hace referencia a una edición española, se entiende que las citas se han traducido al castellano del texto original (N. de las T.).

² En la segunda mitad de los años 60, el futurismo sufre en los estudios críticos italianos una aceleración que lleva pronto a la recuperación cultural del movimiento, visto como una referencia para las nuevas vanguardias. Quien aprueba la eliminación de la acusación de ser solo un arte fascista, en el ámbito teatral, es un crítico militante (Bartolucci, 1966), a quien sigue un año después, en diciembre de 1967, el número especial de la revista mensual más influyente de teatro contemporáneo, *Sipario*. El nuevo teatro italiano, sin embargo, era ya consciente de la relación con el futurismo como “padre de toda la vanguardia”, comenzando por la enérgica y colorida defensa de Carmelo Bene en el Congreso de Ivrea (Quadri, 1977, p. 7).

para otras posibles prácticas, como ocurrió, por ejemplo, con las teorías irrealizables de Artaud, que aportaron más tarde energía subterránea a decenas de otras experiencias artísticas sin tener nunca una verdadera aplicación filológica.

Teniendo en cuenta este enfoque, el *Manifiesto* se nos presenta no únicamente como un documento histórico, sino también como un rastro vital de indicaciones y propuestas que abarcan medio siglo hasta nuestros días con fuerza inquebrantable propositiva en cuanto provocativa. El teatro prefigurado por Pasolini en su escrito teórico, así como en otras intervenciones contemporáneas a las que haré referencia, es un vuelo vertiginoso tanto sobre las contradicciones del teatro italiano de los años sesenta, como sobre las de las décadas sucesivas y llegando incluso hasta el presente. Se nutre de contradicciones y retos que nos obligan a reconsiderar no únicamente las diferencias, sino también las coincidencias, con aquella época. Solo hay que pensar en las palabras del *Manifiesto* con las que Pasolini prescribe que “las señoras con abrigos de visón estarán obligadas a pagar la entrada treinta veces más cara que su precio habitual” y que “los fascistas (siempre y cuando sean menores de veinticinco años) tendrán acceso gratuito” (Pasolini, 1968, apartado 3). Estos jóvenes fascistas y aquellas señoras vestidas con pieles que van a los estrenos teatrales parecen ligados a aquella época y, sin embargo, también están presentes hoy. Los abrigos de piel de las señoras de hoy no son de visón, sino que son, en todo caso, de superioridad intelectual o de arrogancia mercantil, mientras que los jóvenes fascistas de hoy en día no son solo aquellos que hacen el saludo romano, sino también los que visten los uniformes de las varias corrientes de la moda juvenil. Y ello porque la cuestión que interesaba a Pasolini en aquel párrafo no era tanto el fascismo en sí mismo, sino el conformismo de los jóvenes que no conocen nada más allá de eso. De modo que, consecuentemente, ya desde este apartado 3, en su provocación caricaturesca tan extrema, surge una indicación que llega hasta hoy, que reclama la necesidad de un reconocimiento actual de esas figuras gracias a un rechazo actual de los mismos.

Desde este punto de vista, ¿qué se puede decir hoy sobre la teoría teatral de Pasolini, un teatro pensado y escrito en una época profundamente distinta a la nuestra y en un marco de experiencias teatrales asimismo profundamente diverso al nuestro? En los años 60 estamos todavía en el inicio de la gran etapa del así llamado “nuevo teatro”, cuando el panorama de renovación estaba extremadamente limitado y, dicho de forma simple y banal, se concentraba sobre todo en unas pocas vertientes: la más enfocada en una desacralización y refundación del teatro, que tenía como figura más sobresaliente a Carmelo Bene, y la más orientada a lo físico, que provenía del *Living Theatre* llegado a Italia a principios de esa década. Más tarde, sucesivamente, el teatro pasaría por muchas etapas marcadas por la animación teatral, los grupos de base, el nuevo espectáculo, el teatro danzado, la multimedialidad, el teatro participativo, el teatro documento, el teatro narrativo, el teatro performativo... ¿Cómo puede decirnos algo importante, por tanto, una idea de teatro como la de Pasolini, volcado en demoler un teatro que hoy parece haber desaparecido?

Partamos de la conclusión del *Manifiesto*, en la que el autor propone una definición perentoria: “El teatro es de todas formas, en cualquier caso, en cualquier tiempo y en cualquier lugar, un rito” (Pasolini, 1968, a. 36). Se trata de una definición que dista mucho de ser obvia, por lo menos en aquel periodo, si se considera que ciertamente la noción de teatro estaba consolidada como rito para referirse al teatro antiguo. Pasolini, en efecto, va un paso más allá: el teatro es *siempre* un rito, y la historia misma del teatro debe leerse como un camino evolutivo del rito, con una exposición esquemática solo aparentemente ingenua:

El mérito de Pasolini está en que ha sacado a la luz la estrecha dependencia del teatro con el rito. La mayor parte de los estudiosos limitan esta relación a los orígenes del teatro o a determinados periodos históricos, como la Edad Media. (...) La afirmación de Pasolini de que todo el teatro es un rito no es, sin embargo, tan sosegada como puede parecer (Bernardi, 1996, p. 19).

Pasolini inicia su personalísima historia del teatro con el rito *natural* que es “el espectáculo que se lleva a cabo todos los días”, es decir, la realidad (Pasolini, 1968, a. 37). Le sigue el rito *religioso*, que constituye una forma primigenia de teatro entendido como “propiciación, conjuro, misterio, orgía, danza mágica” (a.38). El rito sucesivo en orden cronológico es el *político*, esto es, el ateniense, el teatro griego, el teatro de la *polis* (a.39). A continuación, el rito *social*, es decir, aquel en el que “La burguesía celebra el mayor de sus esplendores mundanos”, el de la comedia del arte, Shakespeare y Calderón hasta llegar al siglo XX con Chéjov, “hasta el final de la segunda revolución burguesa, la liberal” y, sustancialmente, hasta hoy en día (a. 40). Por último, aparece el rito *teatral*, el teatro contestatario contemporáneo, que “busca recuperar los orígenes religiosos del teatro” (a través, por ejemplo, de la extrema corporalidad casi orgiástica de la acción), pero que termina por venerar el teatro en sí y *per se* (a. 41). Es en esta sintética historia del teatro donde Pasolini se inserta para proponer un nuevo rito del teatro en cuanto rito *cultural*.

El rito cultural se sitúa, por tanto, como contraposición a las dos formas coetáneas del rito, el social y el teatral, es decir, el teatro académico y burgués (“Charla”) y el teatro de vanguardia contestatario (“Gesto” y “Grito”). Una tercera vía que, como veremos, se nutre no solo de una redefinición de los elementos en juego, sino también a través de una recolocación del rito fuera de los espacios asignados.

En una entrevista concedida en estas fechas, Pasolini declara que su teatro lo lleva a la

Búsqueda de los lugares (...) que no han sido los espacios tradicionales del rito teatral, es decir, los teatros con sus asientos de terciopelo, y, por otro lado, tampoco los espacios de protesta contra el tipo de teatro académico, es decir, las cafeterías. Los lugares que yo busco son espacios que se definen por su naturaleza como espacios de encuentro cultural³.

Y lo dice no por casualidad, porque cuando el Teatro Stabile de Turín le pide esos mismos meses que se encargue de la dirección de un espectáculo (su único trabajo de dirección de su época de madurez: *Orgia*, 25 noviembre de 1968), Pasolini realiza una elección precisa y coherente: un espacio descentralizado, dedicado a la realización de exposiciones de arte contemporáneo y eventos culturales. Así pues, la directriz es muy clara: situarse fuera de los teatros, pero no en cualquier lugar, sino en espacios de “encuentros culturales”, con una referencia a dos palabras clave precisas, porque el nuevo teatro para Pasolini se expresa donde nos encontramos y donde se produce el encuentro bajo el sello de la *cultura*.

Se abre aquí de par en par no solo un mundo conceptual, sino también una corriente de prácticas escénicas que implican sobre todo la experiencia contemporánea. Piénsese, por ejemplo, en las tantas ocasiones de hacer y ver teatro fuera de los teatros y, en particular, en los espacios que remiten a la cultura y al encuentro, o sea el ágora del conocimiento, como las bibliotecas o, en concreto, las galerías de arte o los museos. Pasolini, evidentemente, no es un pionero en señalar espacios alternativos; sin embargo, sí lo es por su lucidez teórica en el momento en el que no proclama un teatro genérico fuera de los teatros (que, en todo caso, no empezó a tener gran éxito hasta los años 70), sino más bien un teatro expresamente realizado en el seno de los espacios de encuentros culturales.

Para definir la calidad y, sobre todo, la forma de estos encuentros culturales, Pasolini debe remontarse a Bertolt Brecht, definido como “el último hombre de teatro que ha sido capaz de realizar una revolución teatral dentro del propio teatro” (Pasolini, 1968, a. 1). Aceptaba de este modo la afirmación de Roland Barthes, según el cual “quien quiera reflexionar sobre el teatro y sobre la revolución irá a parar fatalmente a Brecht” (Barthes, 1956, p. 101). De Barthes, Pasolini extrae también un concepto no solo importante para él, sino para gran parte del teatro

³ La declaración se encuentra en una entrevista de radio concedida por Pasolini a Giancarlo Barberis para la RAI el 1 de diciembre de 1968 con motivo de la presentación de su espectáculo *Orgia*.

futuro, el de la “suspensión”, si bien a partir de una relectura absolutamente original. Escribe Barthes:

Brecht, si así puede decirse, afirmaba el sentido pero no lo llenaba. Sin duda su teatro es ideológico, más francamente que muchos otros (...) sin embargo, es un teatro de la consciencia, no de la acción, del problema, no de la respuesta (...). Brecht se ha acercado al extremo de un *determinado* sentido (que grosso modo podría llamarse sentido marxista), pero este sentido, en el momento en que “cuajaba” (se solidificaba en significado positivo), él lo dejó en el suspenso de una pregunta (Barthes, 1963, pp. 311-312).

Ya en *La fine dell'avanguardia*, un artículo escrito en 1966, dos años antes del *Manifiesto* e inmediatamente después de la publicación del ensayo de Barthes, Pasolini se muestra impresionado por esta reflexión y escribe: “‘Suspende el sentido’: he aquí un estupendo epígrafe para lo que podría ser una nueva descripción del compromiso, del mandato del escritor” (Pasolini, 1972, pp. 1422-1423). En el *Manifiesto* acuña, en cambio, la expresión “canon suspendido” a propósito de los “problemas planteados o debatidos” (Pasolini, 1968, a. 3) en el nuevo teatro que configura: su teatro exalta la “democracia que permite un diálogo” (a.3.). Si, por un lado, Brecht muestra el problema pero no la respuesta, suspendiendo el sentido en el momento en el que depende del espectador llegar a la respuesta, sabiendo de antemano que Brecht hace teatro ideológico, Pasolini, por el contrario, teoriza una suspensión en el sentido de una activación del diálogo con el espectador, en nombre de la democracia, que es por sí misma anti-ideológica. Lo explica bien en una entrevista de 1969 a Jean Dufloy en la que no habla de teatro sino de cine pero que, sin embargo, es reveladora también para nosotros: “En realidad, esta suspensión del significado es bastante diferente de la de Brecht. Brecht lleva hasta el final su conclusión ideológica. En él la ambigüedad es solo transitoria, no entra de nuevo en el campo de la existencia, se resuelve a menudo con la historia” (Pasolini, 1983, p. 1524).

En definitiva, para Pasolini la necesidad de una suspensión del sentido o del juicio sería inherente a la naturaleza del hombre, o sea, no residiría en la historia ni en el proceso de la historia (y por lo tanto en su interpretación, que es ideológica), sino más bien en la existencia, en aquello que caracteriza a todos, como una ambigüedad ontológica que nos transportaría, por un lado, a la contradicción y, por otro, a la suspensión del sentido, del juicio. No obstante, todo esto sería nihilismo si no fuera por la necesidad del diálogo, del encuentro, de la democracia, de las cuestiones que nos unen y nos fuerzan a una confrontación abierta y dinámica. Se trata de una actitud que Pasolini, más que de Brecht o de Barthes, recoge de Platón, a quien también Barthes había puesto ya en relación con el dramaturgo alemán (Luglio, 2012, p. 239). La confluencia platónica radica en ese enfrentamiento entre iguales y en esa tensión pedagógica del método mayéutico de Sócrates expresado en el *Simposio*, que Pasolini citaría explícitamente unos años más tarde en su invitación a la lectura de su tragedia *Calderón*: “Quisiera (...) que la clave de la lectura fuera la de una política platónica, la del *Banquete* o la del *Fedro*” (Pasolini, 1973, p. 1932).

Esta pedagogía política, tal y como es asimilada por Pasolini, no es una simple antítesis dialéctica entre dos personajes, sino una dialéctica que implica a un tercer personaje, o sea, aquel que escucha el diálogo de los dos primeros, que se adentra en el destinatario último de los diálogos. En el *Simposio*, que constituye el horizonte conceptual del teatro de Pasolini en lo que respecta a la función epistemológica, la discusión de Sócrates con su interlocutor se configura como una auténtica y propia acción teatral no solo de cara a los demás participantes del banquete que son, consecuentemente, el verdadero objetivo de la tensión pedagógica, sino también de cara al lector final del mismo diálogo que llega al conocimiento a través de la solicitud intelectual ofrecida por la dialéctica mayéutica. Los diálogos platónicos expresan inevitablemente el sentido más profundo de su “nuevo teatro”: una confrontación de posturas de los personajes ante un público que debe reflexionar y juzgar. Esta aproximación a la

suspensión en un sentido no brechtiano-barthesiano, sino platónico-pasoliniano, es decir, abierto al diálogo y a la interpretación del espectador, es probablemente una de las opiniones más fácilmente rastreables en el desarrollo del teatro contemporáneo, que renuncia a la tensión pedagógica entendida como la emancipación ideológica de las masas y apunta decididamente al cultivo de la duda y del problematismo no resolutivo, algo a lo que muchas formas de teatro contemporáneo no se han habituado.

No es una casualidad que el elemento clave de la renovación en la teoría teatral de Pasolini sea el destinatario. A diferencia de la mayoría de los artistas y teóricos, Pasolini pone en el foco del debate no un estilo, una forma, una renovación del lenguaje artístico o la necesidad de expresarse, sino al espectador. Y lo hace presentando una propuesta entre la seriedad y la provocación (recordando siempre que nos encontramos ante un “manifiesto”): los destinatarios del nuevo teatro son “los grupos avanzados de la burguesía” (Pasolini, 1968, a. 2), esto es, quienes pertenecen a un ambiente cultural compuesto por “progresistas de izquierda”, laicos liberales seguidores de Croce, radicales y católicos de la Nueva Izquierda: en definitiva, “algunos miles de intelectuales de cada ciudad” (a. 4). Este es uno de los aspectos de mayor novedad de Pasolini, es más, de su *singularidad*, siendo uno de los pocos que cuestionan la identidad de los espectadores y no genéricamente la cantidad del público como una totalidad genérica e indiferenciada. Se trata de una reflexión innovadora, casi única, que conduce potencialmente a la individualización unívoca y pública de cada uno de los espectadores.

La paradoja por la que el espectador conoce al autor y al actor, mientras que estos últimos no conocen a los espectadores en su individualidad, se hace espectáculo en un trabajo realizado por una de las parejas más significativas del nuevo teatro italiano, Claudio Remondi y Riccardo Caporrossi, *Pozzo* (1978). En un momento concreto de la pieza, un actor ciego lee en voz alta, en una hoja redactada en braille, los nombres de todos los espectadores presentes en la sala (Valentino, 2015, p. 113). Es una escena reveladora y simbólica del cuestionamiento del baricentro de la acción teatral y de la prefiguración de un teatro en el que se supera la praxis según la cual el espectador anónimo, inmerso en la oscuridad de la sala, observa al actor, del que conoce la identidad, sin reciprocidad. En *Pozzo* tenemos efectivamente un actor, que es además ciego y, por tanto, ontológicamente incapacitado para reconocer a los espectadores uno a uno en su identidad, que saca del anonimato a cada espectador invistiéndolo públicamente de una identidad que pasa a formar parte de la acción escénica. Obviamente, este espectáculo concreto no tiene que ver directamente con Pasolini, sino con su pregunta clave: que el teatro es un lugar de diálogo y que en un diálogo los hablantes se conocen, deben conocerse. Desde la perspectiva actual, esta puesta en el primer plano del espectador y de su identidad parece reveladora, tanto en el frente de la producción artística –con un número creciente de espectáculos que imponen una responsabilidad del espectador en el diálogo, más o menos explícito o subterráneo, con el autor y el actor–, como en el frente de la creación de recorridos de visión del espectador, que comienzan al menos en 1997, cuando toma vida el “Centro para la experimentación del espectador”, con recorridos de implicación intelectual y cultural del público, a través de la activación, entre otras cosas, de los diálogos con un planteamiento experimental entre espectadores y artistas (Casi, 2017).

El discurso teórico de Pasolini no es tan extremo y se basa, en realidad, en una definición del público no en sentido individual (cada uno de los espectadores), sino de clase, conectándose más bien con ciertas escasas experiencias de la historia del teatro, como el *agit-prop* alemán de los años veinte y treinta y las experiencias de teatro de comunidad: ¿a quién nos dirigimos cuando hacemos teatro? De Marinis ha resaltado como aspecto propio del *agit-prop* que “surge claramente la consciencia de que, en una sociedad dividida en clases (como hoy), un teatro que pretenda ser revolucionario (...) debe ser un teatro rigurosamente, inevitablemente, ‘de clase’, hecho *con/para* la clase” (De Marinis, 1983, p. 147). La perspectiva de Pasolini a la cuestión recupera, por tanto, de manera innovadora y original, una reflexión y una práctica del teatro

político alemán, tal y como Franco Fortini había recordado en un libro muy conocido para Pasolini:

La actividad teatral, al poner la obra en contacto físico directo con los destinatarios parecía elegir a su propio público, más que otras formas literarias, indicarlo al menos, señalar el espacio social del autor. Las memorias de Piscator exponen de una manera precisa este problema: ¿para quién se recita? (Fortini, 1965, pp. 121-122).

Ahora bien, la cuestión es que para Pasolini, si el pueblo no es homogéneo (social, cultural, económicamente...), entonces tampoco lo es el público. Pero activar el diálogo con una realidad heterogénea es imposible de llevar a la práctica: porque se convierte, de hecho, en un monólogo (no es casualidad que Pasolini aborreciera la televisión, un instrumento de pseudodiálogo dirigido a una masa indefinida); el diálogo para Pasolini sucede entre iguales, cuando los dos hablantes comparten una “biblioteca” común. Estas son, por tanto, las razones de la lista de tipología resumidas en la expresión “los grupos avanzados de la burguesía” (Pasolini, 1968, c. 2), es decir, la necesidad de la homogeneidad para consentir un diálogo participativo total. Desde un cierto punto de vista, se trata de la demolición de la invención de Paolo Grassi y Giorgio Strehler, sobre la que nació, en 1947, el Piccolo Teatro de Milán y sobre la cual se ha formado todo el sistema teatral italiano desde ese momento en adelante, hasta hoy, es decir “teatro de arte para todos” (VV.AA. 1958, p. 23), que también contenía un impulso de modernidad de política cultural y de reflexión clasista para privar al teatro de la fruición privilegiada de las clases acomodadas y difundirlo también entre el proletariado y en todos los niveles sociales y económicos. Para Pasolini, sin embargo, se trata de una utopía o una veleidad. Para ser democrático, el teatro tiene que poner en relación a dialogantes homogéneos. Por otra parte, la formación juvenil de Pasolini fue en Friuli, en los primeros años cuarenta, cuando montaba espectáculos en el microcosmos de un pueblo campesino: el *pais* (pueblo) como *polis*, es decir, el teatro capaz de estar conectado de forma estrecha con su comunidad perfectamente homogénea (Casi, 2005, pp. 45-49).

La revolución guiada con la bandera del “canon suspendido” tiene que arraigar en la clase en la cual se expresa, clase burguesa pero avanzada, intelectualmente preparada para captar los significados conceptuales y políticos del espectáculo. El resto, para Pasolini, sería demagogia o populismo, como también hace intuir la violenta polémica de algunos años después con Dario Fo: “de sus miles de espectadores (aunque sean de carne y hueso) no me importa nada” (Pasolini, 1979, pp. 761-762). La enunciación de la búsqueda de un público de pocos intelectuales puede sonar elitista y veleidosa, la aspiración expresada por alguien carente de competencia teatral, si se considera casi unánimemente compartido el objetivo de hacer un teatro para todos, precisamente según la explícita declaración de Grassi y Strehler. Sin embargo, la necesidad de identificar a un público homogéneo y, por tanto, restringido no es una invención de Pasolini. Silvio d’Amico recuerda que Eleonora Duse, la actriz de teatro más grande de comienzos del siglo XX, “insistía apasionadamente en el concepto del ‘pequeño teatro’; reservado, al menos al principio, a pocos iniciados” (D’Amico, 1929, p. 48). A su vez, un pilar del teatro mundial del siglo pasado, Jerzy Grotowski, rechazaba el público indiferenciado, mientras, en cambio, buscaba pequeños grupos de espectadores unidos por “auténticas exigencias espirituales y que deseen realmente autoanalizarse, a través de una confrontación directa con la representación. (...) No nos interesa un público cualquiera” (Grotowski, 1970, pp. 49-50).

Por otra parte, el teatro forma parte de una reflexión más amplia de Pasolini que conlleva el rechazo a la sociedad y a la cultura de masas, a la masificación, que después llamará la homologación, el genocidio antropológico. El teatro es, para él, como explica en el debate al final de *Orgia*,

un fenómeno que escapa a las reglas condicionantes de la cultura de masas. Por eso me parece, en cambio, que es profundamente democrático rebelarme contra esto, renunciar a ciertos viejos ideales míos nacional-populares, renunciar también a eso que vulgarmente se define “éxito”, y dirigirme a públicos más restringidos que reproducen, de alguna manera, la antigua Atenas (...) Mi operación parece aparentemente aristocrática, aparentemente selectiva, pero en realidad es profundamente democrática, porque se opone a la antidemocracia real que es la cultura de masas (Pasolini, 2001, pp. 330-331).

En esta visión democrática, por tanto, es importante la homogeneidad de quien habla y de quien escucha, ya que se intercambian paritariamente las opiniones. Y, por tanto, el actor se convierte, en la teoría de Pasolini, en un punto nodal estratégico: como otro burgués iluminado en la medida en que posee una cierta cultura y una cierta perspectiva intelectual. Con este propósito, Pasolini prevé una “escuela de reeducación lingüística” para aprender a trabajar no sobre la lengua, sino sobre “el significado de las palabras y el sentido de la obra” (Pasolini, 1968. p. 31). Es una propuesta bastante innovadora, si se piensa que en esa época la formación del actor se limitaba a la autopedagogía, al entrar de joven, o bien en compañías en las que aprendía los trucos de la profesión, o bien en la academia de arte dramático donde se formaban actores maleables y buenos para todo uso. En los años sesenta el teatro está todavía inmerso en gran parte en la temporada del llamado “actor funcional” (Meldolesi, 1984), que hundía sus raíces en en la teoría fundacional del actor, la de Gordon Craig, que a comienzos de siglo había definido al actor ideal como una “supermarioneta”: actor funcional para cualquier tipo de petición de cualquier compañía y para cualquier texto con cualquier finalidad, donde no era necesaria la consciencia lingüística, social, política, intelectual, sino que lo importante era la capacidad técnica recitativa. Antes de que el mundo del teatro y las nuevas generaciones se plantearan el problema de una elevación de la cualidad intelectual del actor y de su consciencia con respecto a lo que interpreta, Pasolini apunta a la formación del actor en función de su responsabilización cultural como la clave para el nuevo teatro.

Son todavía pocos, en los años sesenta, los que fijan su atención en esto. En los flecos del nuevo teatro, por ejemplo, solo Leo de Berardinis, quien, sin embargo, en este período acaba de comenzar su recorrido. Será precisamente él quien desarrolle, mucho más tarde, un proceso de inconsciente aplicación de las intuiciones de Pasolini, llegando a formar una compañía de artistas todoterreno. Tal y como escribirá, en *Teatro e sperimentazione*, una breve intervención de 1995, casi treinta años después del *Manifesto* de Pasolini:

El actor, en efecto, debe tener una gran consciencia de sí mismo y un gran sentido de la responsabilidad, dotes que hacen de él no un simple ejecutor, sino un actor-autor. Por actor-autor no entiendo el que escribe el texto para interpretarlo, sino un artista responsable de lo que es en el escenario (De Berardinis, 2000, p. 58).

El actor-intelectual supera la propuesta de Brecht: el actor brechtiano no es un intelectual, sino un técnico, aunque tenga una consciencia histórica y política relativa al personaje y a la historia que debe contar; al contrario del actor pasoliniano, al que se le pide no un estudio funcional de la parte, sino un análisis intelectual de la lengua, de la cultura y de la sociedad contemporánea.

Esta relación entre actor y espectador en el nuevo teatro es aludida por Pasolini en algunas páginas reveladoras de *Petrolio*, en el apunte 97 y siguientes. Aquí, el protagonista, Carlo, llega al Quirinal para la Fiesta de la República. Los presentes están divididos en dos áreas separadas: por una parte, está el grupo de los poderosos de la política y la economía, exhibicionistas que Pasolini define como “actores” de un “teatro vivo”; por otra, están los frenéticos señores-nadie llamados “espectadores”. El juego de las partes entre los poderosos-actores y los señores-nadie-espectadores es definido por Pasolini con el término griego *mèthexis*, es decir, participación. En otras palabras, los espectadores (señores-nadie del submundo clientelar romano) miran a los actores (los señores de las potencias políticas y económicas) con la esperanza de participar

en su rito exhibicionista del poder. Podríamos decir también: es un teatro basado en la envidia, la que siente quien asiste en relación con quien controla los instrumentos de la propia representación. En este teatro, que es el teatro contra el que está escrito el *Manifiesto*, el actor exhibe la propia valentía en frente de un público pasivo y subalterno.

Luego, Carlo, vagando por los salones, descubre en un rincón a un grupo de intelectuales que se cuentan historias, esto es, que hacen, por así decirlo, monólogos de narración. El título en griego elegido por Pasolini, simétrico a la previa *mèthexis*, es *epoché*, es decir, “suspensión del juicio”, o más bien, el “canon suspendido” descrito en el *Manifiesto*. Los intelectuales narradores de *Petrolio* se alternan en la narración sin que haya distinción entre actores y espectadores: se trata, pues, de un teatro *inter pares* en el que se habla por turnos y se escucha, donde no hay exhibición y admiración, sino solo voluntad de confrontar las respectivas narraciones y representaciones. Es, quizá, la verdadera representación de su utopía teatral, esa que ni siquiera el autor mismo había llevado a cabo en ocasión de la puesta en escena de *Orgia* en 1968.

En el diálogo-confrontación entre los dos polos burgueses intelectuales que celebran el rito del teatro pasoliniano, según las hipótesis del *Manifiesto*, es central, obviamente, la palabra. El propio Pasolini define el “teatro de Palabra”: “Las palabras que escuchéis, y por tanto las ideas (...) son los personajes reales de este teatro” (Pasolini, 1968, p. 8). De ahí derivan “la falta casi total de acción escénica” y “la desaparición casi total de la puesta en escena” (p. 10). Este es un punto importante que le ha valido a Pasolini la desconfianza y la incomprensión de gran parte del mundo del teatro: ¿un teatro sin acción?, ¿la desaparición de la puesta en escena? Y, sin embargo, precisamente mientras Pasolini, marginado por el mundo del teatro, reclamaba la centralidad de la palabra en perjuicio de la acción, uno de los maestros absolutos del teatro del siglo XX, como Peter Brook, precisamente en 1968, ponía en escena un *Edipo* de Séneca, en el que los actores estaban obligados a declarar solo palabras en una reiterada inmovilidad en el espacio vacío; un año después, también en Italia, Luca Ronconi, quien pondrá en escena las tragedias de Pasolini comenzando por *Calderón* (1978), elegía la fórmula extrema de una especie de oratorio de personajes para *Fedra*.

Naturalmente, la inmovilidad de los actores y la ausencia de acción son un potencial desarrollo extremo de la hipótesis teórica de Pasolini, que en el teatro de la Palabra no veía obligatoria una especie de oratorio de figuras inmóviles, como se supone de una lectura superficial de sus escritos, sino más bien la necesidad de poner en el centro la densidad (de poesía y de sentido) del texto, para evitar suplir esta densidad con medios que apartan la atención del contenido a favor de un efecto-aturdimiento estético y, por tanto, sobre todo, físico y visivo. De lo contrario, sin esta precisión podría parecer contradictoria la declaración de Pasolini (2001, p. 345) –“yo el teatro de Eduardo siempre lo he salvado. El teatro dialectal puede convertirse en teatro de palabra”–, en la que señalaba pues que incluso un actor entre los que más apreciaba, pero que efectivamente estaba lejos de una idea de teatro-oratoria, Eduardo De Filippo, se podía adscribir potencialmente a su “nuevo teatro”.

La teoría de Pasolini está, en definitiva, más unida a la realidad y a la evolución de la práctica teatral de lo que puede sugerir una lectura superficial. Piénsese, por ejemplo, en la indicación de los temas que el nuevo teatro puede asumir, que “podrían ser típicos de una conferencia, de un discurso político ideal o de un debate científico” (Pasolini, 1968, p. 42). Pasolini piensa en un espectáculo que asume cuestiones generalmente relegadas a ámbitos diversos para demostrar que se quieren rediseñar los límites del teatro y de lo ‘teatral’, para comprender temas complejos y lejanos de las escenas burguesas. Temas que, solo algunas décadas más tarde, tendrán su espacio en los escenarios italianos justamente con este planteamiento de teatro-conferencia llevado a cabo por un actor intelectual que se dirige al nivel intelectual del espectador. Es un ejemplo de ello la larga y sin embargo viva temporada del teatro de narración y del teatro civil, que son probablemente una de las evoluciones más coherentes de la teoría

contenida en el *Manifesto*: precisamente los desarrollos expresivos del teatro italiano de los últimos años muestran que han elaborado –una vez más, quizá, inconscientemente– intuiciones pasolinianas, hasta llegar al nacimiento de los actores-narradores. Naturalmente, nos viene a la cabeza antes que nadie Ascanio Celestini, por su planteamiento basado conceptualmente en la idea de un teatro que interroga a los espectadores sobre temas civiles o históricos, solo con el uso prevalente de la palabra y a partir de la nulidad de la acción entendida de una manera tradicional. Piénsese en la inmovilidad de ciertos espectáculos como *Radio clandestina* (2000), con el actor quieto, solo con una silla y una lamparita como escena, que –por otra parte– eran las mismas características de un espectáculo escrito e interpretado por un coetáneo de Pasolini, Giovanni Testori, en la *Conversazione con la morte* en 1978, cuando Pasolini ya no estaba y Celestini tenía solo seis años.

Pero también otras figuras del teatro de narración (Soriani, 2009) o teatro narración (Guccini, 2005), como Marco Baliani y Marco Paolini, quienes han recuperado el aspecto más racional y expositivo de una palabra-idea en clave analítico-política, con momentos significativos de la historia de Italia: respectivamente, *Corpo di stato* (1998), sobre el delito de Aldo Moro, e *Il racconto di Vajont* (1993), sobre la tragedia de la presa que causó casi dos mil muertos. Y se pueden añadir también evoluciones más recientes y divergentes, como *Black dick* de Alessandro Berti (2022), que no es teatro de narración y no es un espectáculo en sentido clásico, sino una especie de conferencia sobre la representación del hombre negro y, por tanto, sobre el racismo y el prejuicio, donde Berti cuenta sus investigaciones, pero dudando entre el teatro y, precisamente, la conferencia. Una búsqueda de experiencias, que desemboca también en el teatro documental, que tiene su núcleo utópico en ese teatro de palabra-conferencia pensado por Pasolini en 1968.

El *Manifesto* concluye con una frase de efecto que ha sido malinterpretada por muchos como una renuncia al teatro hecho sobre las escenas: “El teatro de palabra investiga su espacio teatral no en la ambientación sino en la cabeza” (Pasolini, 1968, p. 43). Palabras que volverán en ese teatro intelectual representado en los apuntes de la *epoché* de *Petrolio* que por tanto se confirman como un verdadero apéndice del *Manifesto*, cuando un narrador dice: “Una premisa absolutamente necesaria para mi narración (...) es esta: todo lo que yo os cuente no ha aparecido en el teatro del mundo, sino en el teatro de mi cabeza” (Pasolini, 1992, p. 1671).

El teatro en la cabeza, el diálogo intelectual entre actor y espectador, el canon suspendido, la centralidad de la palabra, la formación cultural-lingüística del actor, la elección de temas que podrían ser típicos de una conferencia... en la base de todo esto podemos decir que el espacio teatral pasoliniano por excelencia no debe ser exterior, escenográfico, coreográfico, emocional, sino que debe habitar justo en la mente. El público debe salir del teatro no bajo el efecto de la emoción o la maravilla, sino enriquecido con temas que muevan a la inteligencia y la reflexión, porque “se obtendrá mucho si los espectadores, más que escuchar, son llevados a *pensar*”. Una frase que podría haber sido tomada del *Manifesto* de Pasolini y que, en cambio, es una cita del primer gran actor italiano de la mitad del XIX, Gustavo Modena, que nadie pensaría en calificar como antiteatral como sí se ha hecho con Pasolini (Modena, 1836, p. 315). Y que escribió esta frase con una idea fuertemente política del teatro, justo como Pasolini. En definitiva, una vez más el *Manifesto* pasoliniano, no solo desde esa construcción tan futurista y provocadora, sino también desde esos conceptos tan importantes, se muestra perfectamente colocado en una corriente de pensamiento y de praxis teatral que, de un modo distinto y por caminos misteriosos, relaciona a Gustavo Modena o Eleonora Duse con el teatro participativo o con Ascanio Celestini, dejando temas de reflexión para el teatro del futuro.

Traducción de Lucía López de los Mozos Cervantes y Berta González Saavedra

Referencias bibliográficas:

- Barthes, R. (1956). Las tareas de la crítica brechtiana. En Id., *Ensayos críticos* (pp. 101-106). Barcelona: Seix Barral, 1967 (trad. de C. Pujol).
- Barthes, R. (1963). Literatura y significación. En Id., *Ensayos críticos* (pp. 309-330). Barcelona: Seix Barral, 1967 (trad. de C. Pujol).
- Bartolucci, G. (1966). La forma nuova del teatro di Marinetti. *Poesia e critica*, 8-9, 142-164.
- Bernardi, C. (1996). *Corpus hominis. Riti di violenza, teatri di pace*. Milán: Euresis.
- Casi, S. (2005). *I teatri di Pasolini*. Milán: Ubilibri (después Imola: Cue Press, 2019).
- (2017). L'arte dello spettatore compie 20 anni. *Casicritici*. Disponible en <https://casicritici.com/2017/10/29/larte-dello-spettatore-compie-20-anni/>
- D'Amico, S. (1929). *Tramonto del grande attore*. Milán: Mondadori.
- De Berardinis, L. (2000). Scritti d'intervento. *Culture teatrali*, 2-3, 51-64.
- De Marinis, M. (1983). *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*. Florencia: La Casa Usher (después Imola: Cue Press, 2016).
- Fortini, F. (1965). *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*. Milán: Il Saggiatore.
- Grotowski, J. (1970). *Per un teatro povero*. Roma: Bulzoni.
- Guccini, G. (ed.) (2005). *La bottega dei narratori*. Roma: Dino Audino.
- Luglio, D. (2012). Pasolini e il "vaccino" di Barthes. En S. Casi, A. Felice & G. Guccini (eds.), *Pasolini e il teatro* (pp. 230-240). Venecia: Marsilio.
- Meldolesi, C. (1984). *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*. Florencia: Sansoni.
- Modena, G. (1836). Il teatro educatore. En Id., *Scritti e discorsi* (pp. 244-254). Roma: Istituto per la Storia del Risorgimento.
- Pasolini, P.P. (1968). Manifesto per un nuovo teatro. En Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (pp. 2481-2500). Milán: Mondadori, 1999 (1ª ed. *Nuovi Argomenti*, 9).
- (1972). *Empirismo eretico*. En Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (pp. 1245-1683). Milán: Mondadori, 1999 (1ª ed. Milán: Garzanti).
- (1973). *Descrizioni di descrizioni*. En Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (pp. 1687-2224). Milán: Mondadori, 1999 (1ª ed. Turín: Einaudi).
- (1979). *Orgia*. En Id., *Teatro* (pp. 243-312). Milán: Mondadori, 2001 (1ª ed. *Porcile Orgia Bestia da stile*, Milán: Garzanti).
- (1983). *Il sogno del centauro*. En Id., *Saggi sulla politica e sulla società* (pp. 1403-1550). Milán: Mondadori, 1999 (1ª ed. Roma: Editori Riuniti).
- (1992). *Petrolio*. En Id., *Romanzi e racconti* (pp. 1159-1830). Milán: Mondadori, 1998 (1ª ed. Turín: Einaudi).
- (2001). *Teatro*. Milán: Mondadori.
- Quadri, F. (1977). *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*. Turín: Einaudi.
- Ricci, M. (cur.) (1977). *Pier Paolo Pasolini e "Il Setaccio" (1942-43)*. Bologna: Cappelli.
- Soriani, S. (2009). *Sulla scena del racconto*. Civitella in Val di Chiana: Zona.
- Valentino, M. (2015). *Il nuovo teatro in Italia 1976-1985*. Corazzano: Titivillus.
- VV.AA. (1958). *Piccolo Teatro 1947-58*. Milán: Moneta.

Espectralizaciones de Pasolini

Pasolini's spectralisations

MASSIMO FUSILLO

massimo.fusillo@univaq.it / Università dell'Aquila

RESUMEN: Tras el éxito del famoso ensayo de Derrida *Espectros de Marx*, el concepto de espectralidad ha jugado un papel muy importante en la teoría contemporánea abordando distintos fenómenos políticos, culturales y estéticos (por ejemplo, la desmaterialización). En este artículo, se utilizará el concepto de espectralización para analizar tanto algunos de los rasgos menos trillados del cine de Pasolini y, sobre todo, algunas de sus manifestaciones en el teatro y el arte contemporáneo (en especial, el espectáculo *Questo è il tempo in cui attendo la grazia*, de Fabio Condemi y Gabriele Portoghese, y la *Trilogia della morte*, de Francesco Vezzoli).

Palabras clave: Comparación; Recepción; Cine; Arte contemporáneo; Teatro

Abstract: In the wake of Derrida's famous essay Spectres of Marx, the concept of spectrality has long played a significant role in contemporary theory and approaches to various political, cultural and aesthetic phenomena (e.g. dematerialisation). In this article, the concept of spectralisation will be used to analyse both some of the less hackneyed features of Pasolini's cinema, and – above all – some of its manifestations in theatre and contemporary art (in particular, Fabio Condemi and Gabriele Portoghese's Questo è il tempo in cui attendo la grazia and Francesco Vezzoli's Trilogia della morte).

Keywords: Comparative; Reception; Cinema; Contemporary Art; Theatre

Recibido: 23 junio 2022 / aceptado: 2 septiembre 2022 / publicado: 30 noviembre 2022

SOBRE LA ESPECTRALIDAD. El cine de Pier Paolo Pasolini es un cine de cuerpos y lugares, como reza el título de una maravillosa exposición a cargo de Michele Mancini y Giuseppe Perrella: un cine de la presencia física, que forma una compleja retórica del gesto y de los lenguajes no verbales, y surge de la fascinación por escenarios no occidentales (Mancini & Perrella, 1982). Como ensayista y polemista también criticó en diversas ocasiones la desmaterialización de los cuerpos provocada por la cultura televisiva a la que siempre contrapuso el escándalo del cuerpo en su materialidad bruta. Podría parecer a primera vista la figura más alejada de nuestro tema, la espectralización; pero, como siempre, las obras tienen una complejidad mayor respecto a los programas poéticos e ideológicos que las han inspirado. Veamos en primer lugar qué entendemos por espectralidad.

La historia de los medios de comunicación es también una historia de espectros. Primero en sentido literal, dado que el desarrollo tecnológico siempre se ha medido y enfrentado con lo sobrenatural al que, de alguna manera, intenta sustituir. Arcaísmo, animismo y superstición son fenómenos que retornan, igual que los fantasmas, y asumen los símbolos de la modernidad, como por ejemplo la fotografía, percibida como un doble mágico de la realidad. También es una historia de espectros en un sentido más amplio, que retoma las dinámicas con las que los medios de comunicación han transformado y transforman nuestra percepción del mundo. Desde el telégrafo hasta el fonógrafo, de la radio a la televisión, hasta la actual revolución digital, el sistema mediático poco a poco ha desplazado las fuentes y los actores de la comunicación (cuerpo, mente, espacio y tiempo), creando un espacio fantasmático e instaurando una sutil dialéctica entre presencia y ausencia. Si la fotografía evoca eventos del pasado, si los antiguos medios de comunicación (sobre todo la televisión) exaltan la presencia, la inmediatez y la simultaneidad de hechos que se producen en directo, la imagen dominante para los medios digitales es el flujo constante de percepciones e informaciones que llegan a crear una esfera autónoma, un mundo virtual. Las palabras clave de la intermedialidad contemporánea serán por lo tanto elusividad, desmaterialización, y desterritorialización, por lo que podemos aceptar la conclusión a la que llega Tom Gunning, cuando afirma que la imagen virtual es el fantasma de nuestra época (Gunning, 2013, p. 211). Podemos aceptarla a condición de no transformar la noción de espectralidad en un concepto comodín carente de especificidad. Si por una parte todos los medios digitales tienden a presentar un componente espectral, por la otra, es fundamental usar el concepto cuando este elemento se convierte en tema central y resulta claramente perceptible.

Según Roland Barthes, la imagen cinematográfica siempre contiene un referente fotográfico, pero nunca es un espectro, porque no proclama una propia existencia pasada, sino que por el contrario discurre como el fluir natural de la vida (Barthes, 1980, pp. 90-91). Es una lectura demasiado condicionada por la experiencia biográfica de Barthes y por su interpretación de la fotografía en relación a la muerte y la memoria. En realidad, el cine es el arte fantasmático por excelencia: solo hay que pensar en su significante, la pantalla, en su naturaleza onírica y fantástica, y en la evanescencia de sus imágenes, sombras que caminan, como en el famoso verso de Shakespeare. Cada película es en sí misma un fantasma, como declaró Derrida (2001). En este caso también es necesario distinguir entre una tendencia muy generalizada y su reutilización motivada por una poética y una temática. Según Ingmar Bergman, una película o es un documental o es un sueño: por lo tanto, o tiende hacia un efecto de realidad en toma directa o por el contrario tiende hacia la naturaleza visionaria del cine (Bergman, 1988). Entre estos dos polos hay obviamente muchas soluciones intermedias e hibridaciones posibles; pero en todos los géneros cinematográficos se pueden encontrar recursos con una función “espectralizante”, y es un rasgo que la bibliografía crítica no ha analizado suficientemente. El *trávelin* con cámara de mano, el *contraluz*, el *desenfoco* o el *montaje vertiginoso*, son todas técnicas que desmaterializan la imagen convirtiéndola en más o menos espectral (Puglia et alii, 2018).

EL DESEO FANTASMÁTICO EN PASOLINI. En toda la obra de Pasolini se puede encontrar un contraste dialéctico con su ideología dominante, que exalta la corporeidad; una tendencia a valorizar el carácter fantasmático del cine, la inefabilidad del cuerpo, la fascinación por lo incorpóreo. La copresencia en la obra pasoliniana de estas dos líneas –la primera (la corpórea) abiertamente declarada, y la segunda (la incorpórea) completamente latente– fue eficazmente sintetizada en la famosa *performance* de Fabio Mauri, quien en 1975 en la GAM de Bolonia proyectó sobre el cuerpo del director su película *El evangelio según San Mateo*. Por un lado, la operación estaba claramente dirigida a exaltar la centralidad del cuerpo en el arte de Pasolini: su capacidad de vivir todo en primera persona, en su propio cuerpo, como un artista de *body art*, identificándose con sus personajes y en particular con Cristo. Por otro lado, la *performance*, envuelta en la penumbra de una sala cinematográfica, tiende inevitablemente a espectralizar el cuerpo icónico de Pasolini, esto es, a transformarlo en una pantalla evanescente.

Resulta interesante ver cómo las espectralizaciones a menudo se intersecan en Pasolini con la representación del deseo que, como bien sabemos por Lacan, es intrínsecamente fantasmático. Una de las películas fundamentales es, por supuesto, *Edipo rey*: una película que se enfrenta a los espectros de Marx y Freud, figuras que han marcado profundamente la formación cultural de Pasolini y de las que se estaba alejando ya en 1967, como el mismo autor recuerda en varios escritos y entrevistas sobre la génesis de esta obra. La presencia de los dos maestros de la sospecha (sobre todo de Freud, obviamente) se percibe ampliamente en el prólogo y en el epílogo contemporáneo que enmarcan la película: si el primero evoca de modo fuertemente lírico la infancia y el complejo de Edipo de Pasolini, el segundo representa su sublimación en la actividad de poeta, sintetizando en la imagen de las fábricas su periodo marxista. Una fase superada por el desenlace y por su forma de remitir al principio, explicitando con la última frase “La vida termina donde empieza”, una visión cíclica del mundo que sustituye a la teleología del pensamiento de Marx (y de Freud).

La espectralidad del *Edipo rey* de Pasolini no deriva solo de los espectros ideológicos de su propio pasado; deriva sobre todo del uso masivo de estilemas que desmaterializan la imagen, como los *trávelin* manuales o los planos generales desérticos que producen el efecto de lo indistinto, las tomas subjetivas cuando son inestables, y sobre todo los innumerables encuadres a contraluz, que ramifican el leitmotiv de la relación que existe entre ver y saber, anticipando simbólicamente la ceguera final del héroe. Se trata de la larga secuencia en la que Edipo recibe la respuesta de Pitia sobre su destino de parricida e incestuoso –que transmite un efecto especialmente violento y reiterado– mientras se alternan encuadres muy inestables e informes del protagonista solo o en medio de la multitud. Son soluciones figurativas que concretan la voluntad de no saber del Edipo pasoliniano, bárbaro y antiintelectualista: su ceguera metafórica que muy pronto se convertirá en realidad. Los mismos estilemas visuales se encuentran un poco más adelante en la escena del parricidio, dilatada en el tiempo y ritualizada en los gestos: una escena violenta y brutal, pero continuamente espectralizada por el contraluz y por el *trávelin* manual. Y es el contraluz el que atenúa y desmaterializa el acto de desafío a la autoridad paterna sobre el que gira todo el episodio.

El oráculo de la Pitia y el parricidio corresponden al antecedente de la tragedia de Sófocles: es una parte en la que Pasolini reinterpreta libremente el mito, aprovechando la estructura picaresca del viaje para producir un cine etnográfico, poco verbal y poco narrativo. La otra sección en la que se advierte especialmente la espectralización es el prólogo autobiográfico, que ya hemos mencionado: sobre todo en la escena inicial, cuya intención es reproducir el punto de vista del niño que ve la realidad dividida en fragmentos y detalles, y se deleita en la contemplación del rostro de su madre, intensificada por el *incipit* del Cuarteto de las disonancias de Mozart, única composición de música occidental de toda la película. Es también muy significativa la escena en la que el niño, que ya no es un recién nacido, observa desde el

balcón a sus padres bailando en una fiesta en el apartamento de enfrente: una especie de versión poética y cinematográfica de la escena primaria. Los padres son de hecho dos sombras que se vislumbran entre las cortinas, con un efecto de espectralización aplicado al deseo infantil y a su voyerismo, transmitido gracias a la herramienta visual más clásica que el Renacimiento transmitió al cine: la ventana.

Si *Edipo Rey* afronta el arquetipo mítico del deseo y de sus tabúes, *Teorema* es la película de Pasolini que trata directamente los mecanismos básicos del deseo, en una forma geoméricamente alegórica, como sugiere el título. Todo gira en torno a una figura ambigua y perturbadora que podemos definir como un espectro del deseo: es el invitado misterioso que llega sin avisar a una casa burguesa y perturba su equilibrio al tener relaciones sexuales con cada uno de sus componentes, y de la misma forma, desaparece, provocando una serie de reacciones significativas (locura, compulsión sexual, fuga en el (al?) desierto o sublimación artística). Según Pasolini, el deseo en la época neocapitalista actúa como sustitución de lo sagrado, por lo que el invitado misterioso se puede interpretar como la encarnación metafórica del Dios del Antiguo Testamento y/o de Dionisio. Lo que aquí nos interesa es que su representación utiliza efectos espectralizantes, sobre todo el fetichismo del detalle, el contraluz y el desenfoco. El rostro magnético y seductor de Terence Stamp aparece a menudo en primer plano o primerísimo primer plano, o en un contraluz que lo desmaterializa sobre un fondo de un blanco absoluto y metafísico. En el extremo opuesto, pero con el mismo resultado expresivo, tenemos el negro indistinto que cubre la mitad del encuadre en el que el personaje de la sierva, interpretado por Laura Betti, se mira en el espejo después de la relación sexual (el mismo estilema se retoma al final en la escena de la madre en la iglesia). Después de su desaparición, el invitado se convierte realmente en un espectro mental y obsesivo con el que todos los personajes se miden, y en esta fase tampoco faltan los momentos de espectralización, sobre todo en la conclusión dedicada al padre de la familia, el industrial interpretado por Massimo Girotti que huye desnudo hacia el desierto.

PASOLINI COMO ICONO Y COMO ESPECTRO

EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO. El concepto de espectralización en la obra de Pasolini, como hemos visto, es una presencia más incisiva de lo que se pudiera pensar, puede ser muy útil para entender su idea del mundo contemporáneo, en especial en el arte visual y en el teatro de experimentación. Pasolini declara a menudo su preferencia por las vanguardias históricas respecto a las segundas vanguardias, y una predilección por la pintura figurativa de principios del siglo XX (Rosati, Mafai, etc.). Su última fase se concentra en la exhibición del propio cuerpo y en la *performance* como autor, con un rigor que recuerda el *body art* (Benedetti, 1998; Annovi, 2007). Son fundamentales las instalaciones del amigo Fabio Mauri, *Intellettuale* (1975), del que ya hemos hablado, y las fotografías de Dino Pedriali en las que aparece desnudo en la torre de Chia (en la provincia de Viterbo). Tras su muerte, Pasolini, atraído como Warhol por el icono pop de Marilyn, se convierte él mismo en un icono sobre el que trabajan artistas contemporáneos: Elisabetta Benassi en el video *Timecode* (2002) hace un nuevo montaje de su viaje en moto con el doble de Pasolini uniendo el trayecto de la escena de *Mamma Roma* a secuencias de *Pajaritos y pajarracos*, fundiendo pasado y presente sin ninguna nostalgia; mientras en *Alfa Romeo GT Veloce 1975-2007* (2007, MAXXI, Roma) expone su coche-fetiché, instrumento de seducción sexual en vida y después instrumento de la masacre. Resulta muy compleja la exposición *Trilogía de la muerte* de Francesco Vezzoli (2004, Fundación Prada, Milán): en una sala luminosa se proyecta el video *Comizi di non amore* (2004), versión *camp* de la película pasoliniana en la que se representa un *reality show* sobre algunos iconos como Marianne Faithful; en la otra sala oscura, la exposición *Saló o los 120 días de Sodoma*

presenta 120 sillas negras de Argyle de Macintosh –sobre las que están bordados los rostros de la película *Comizi d'amore (Encuesta sobre el amor, 1965)*–, mientras se proyecta en la pantalla el vídeo *La fine di Edipo re* (2004). El objetivo de Vezzoli es traer a Pasolini a la época de lo efímero mediático y encontrar los mismos estereotipos sin esa visión apocalíptica sobre la decadencia de nuestro presente. Al mezclar telebasura y grandes iconos de la televisión y del teatro (las dos almas de Vezzoli), aprovecha la metáfora obsesiva del bordado (también presente en las obras de Visconti, por ejemplo), y llega así a una reflexión sobre el final y la muerte y sobre las alteraciones de la memoria (Fusillo, 2021).

DEL TEATRO A LA MODA. Hasta ahora hemos hablado de obras de principios del nuevo milenio, que pertenecen al mundo de las artes visuales. Terminamos pues con dos artes muy diferentes entre sí: el teatro y la moda, en los que encontraremos los mecanismos de espectralización de los que hemos hablado. Empecemos por un espectáculo muy reciente. La escena es seca y esencial: un rectángulo de tierra real (un campo con plantas altas), un balón, un viejo proyector y, en el centro, una pantalla. Un actor interpreta partes de un guion de Pasolini, mientras en la pantalla se proyectan imágenes que no forman parte de su filmografía (sería demasiado banal). Se crea así un complejo contraste entre la palabra y la imagen: al principio, cuando los textos de *Edipo Rey* o *Medea* evocan con fuerza lírica el paisaje, vemos imágenes acuáticas y naturales fascinantes; en otros momentos, la pantalla queda vacía mostrando su monocromía azul, y en otros, se muestran fragmentos significativos del texto (como el guion sobre San Pablo), títulos o imágenes ricas de significado de las que se habla (como en el caso del documental sobre Sabaudia). Pasa lo mismo con la banda sonora, que mezcla canciones, piezas de música clásica y sonidos de varios géneros libremente asociados.

Questo è il tempo in cui attendo la grazia es un espectáculo que se representó en el Teatro India de Roma en junio de 2021, encargado por el Teatro de Pordenone a dos artistas que se encuentran entre los mejores de las nuevas generaciones del teatro italiano: Fabio Condemi y Gabriele Portoghese, respectivamente director y actor, que firman la dramaturgia y el montaje de los textos. El espectáculo ofrece una valiosa visión sobre cómo interpretar a Pasolini hoy, en ocasión del centenario de su nacimiento (Fusillo, 2022, “Prefazione”), momento en el que parece obvio recordar a un autor ya consagrado en el canon, pero siempre fuera de lugar cuando se le coloca entre los clásicos (Santato, 2017). Es una visión que gira en torno al concepto crucial de mirada (el verbo *ver* aparece de manera obsesiva): la escritura de Pasolini se proyecta continuamente hacia la imagen y el sonido, se funde con los lenguajes no verbales, y evoca, con un precioso lirismo, la insuficiencia de la palabra y la naturaleza sublime y sagrada del silencio. Si recuperamos un concepto que se remonta a las vanguardias de los años setenta (el grupo Fluxus), pero que ha vuelto con fuerza al centro del debate cultural con la revolución digital, podemos decir que se trata de una mirada intermedial; si entendemos por intermedialidad no solo la simple combinación de diferentes medios, sino también su sinergia y la fluidez y porosidad de sus límites.

El espectáculo de Condemi y Portoghese se concentra en los guiones: un género híbrido, punto de intersección entre literatura y cine, “estructura que quiere ser otra estructura”, según la famosa definición pasoliniana que acentúa su valor abierto y procesal (Pasolini, 1965). No es casualidad que falte justamente el producto terminado, esto es, las películas, a las que solo se alude de forma anómala en el final; sobre todo en la fase madura de su amplia producción, Pasolini muestra una neta preferencia por lo inacabado: apuntes, proyectos, fragmentos; ese magma inacabado e interminable que es su obra, en la que coexisten tantos estilos y lenguajes. Además del guion, hay otro género intermedial que reaparece a lo largo de todo el espectáculo: la écfrasis, la descripción verbal de una representación visual, especialmente viva en un autor que ha declarado su enorme deuda con la crítica de arte de Roberto Longhi (Bazzocchi, 2021).

Questo è il tempo in cui attendo la grazia, título inspirado en un verso de la poesía “Le nuvole si sprofondano lucide”, ofrece también una biografía poética y onírica de Pasolini. Empieza con el prólogo de *Edipo Rey* y con la escena en la que se amamanta al niño, sigue con la educación de Jasón por parte del Centauro en *Medea*, posteriormente pasa a un episodio homosexual de *Il fiore delle mille e una notte* (uno de los momentos en los que Pasolini cuenta más abiertamente su propia vida sexual), después llega la citación pictórica de Pontormo en *La ricotta* (del famoso poema “Io sono una forza del passato”) y las dinámicas de la historia y de la sociedad contemporánea (a través del guion jamás realizado de *San Pablo* y el documental sobre Sabaudia), para finalmente terminar de nuevo con *Edipo Rey* y con su marco autobiográfico, proyectando sobre el cuerpo del actor el epílogo de la película. Esta espléndida solución retoma la famosa *performance* de Fabio Mauri, *Intellettuale*, que hemos citado en varias ocasiones. Empezar y terminar con *Edipo Rey*, la película que transpone en el plano mítico su propia autobiografía, significa para Condemmi y Portoghese poner de relieve las estructuras circular y cíclica tan vitales en la visión pasoliniana del mundo –visión que rechaza cualquier desarrollo lineal teleológico–; y significa también evitar cualquier atisbo de biografismo fácil, práctica muy frecuente sobre todo en lo que se refiere a la muerte de Pasolini: la película de Abel Ferrara *Pasolini* (Italia-Bélgica-Francia), aun contando con momentos brillantes e interesantes, fracasa en el ambicioso proyecto de reconstruir las últimas obras en las que estaba trabajando el poeta antes de su asesinato. Por el contrario, Gabriele Portoghese (uno de los actores más convincentes e interesantes de la escena contemporánea) no busca solamente interpretar al Pasolini real de modo verosímil –a veces de pie, sentado, tumbado, nervioso, iracundo, distraído, soñador, etc.–, sino que usa la naturaleza poliédrica y efervescente de sus tonos vocales y gestuales para hacer revivir al público la *performance* de un autor (él mismo es, en este caso, también autor del espectáculo) introduciéndolo en su taller poético, en el nacimiento de su escritura visual, musical, e intermedial.

En el mismo periodo en el que se estrenó en Roma el espectáculo de Condemmi y Portoghese, se representa en el espacio Pelanda la *performance Embodying Pasolini*, ideada por el historiador de moda y *fashion curator* Oliver Saillard y por Tilda Swinton; durante cuatro horas seguidas, la gran actriz escocesa, icono cinematográfico y musa de Derek Jarman, presenta unos cuarenta trajes de Danilo Donati, diseñados para varias películas de Pasolini, con una ritualidad que evoca la ausencia a través del tacto, el gesto y la mirada. Si la espectralidad trabaja en el espacio liminar entre presencia y ausencia, podemos afirmar que todas las revisitaciones de Pasolini que hemos recorrido son, cada una a su manera, espectralizaciones: obras que trabajan sobre la memoria y sobre la evanescencia. Convertido en icono pop, Pasolini es un espectro que vuelve a perturbar el imaginario contemporáneo, y a crear nuevas miradas intermediales, cada vez más móviles y cada vez más híbridas.

Traducción de María Antonia Blat Mir

Referencias bibliográficas:

- Annovi, G. M. (2007). *Performing Authorship*. Nueva York: Columbia University Press.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. París: Seuil.
- Bazzocchi, M.A. (2021). *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*. Bolonia: Il Mulino.
- Benedetti, C. (1998). *Pasolini contro Calvino*. Turín: Bollati Boringhieri.
- Bergman, I. (1988). *Linterna mágica*. Barcelona: Tusquets.

- Derrida, J. (2001). Le cinéma et ses fantômes. Entrevista de A de Baeque, T. Jousse y S. Delorme. *Cahiers du Cinéma*, 556, 75-85.
- Fusillo, M. (2021). Pasolini, Pier Paolo. *Arte contemporanea*, vol. 3. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- (2022). *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. Roma: Carocci (1ª ed. 1993).
- Gunning, T. (2013). To Scan a Ghost: The Ontology of a Mediated Vision. En M. del Pilar Blanco, E. Preen (eds.), *The Spectralities Reader. Ghosts and Hauntings in Contemporary Culture* (pp. 207-244). Nueva York: Bloomsbury.
- Mancini, M., & Perrella, G. (eds.). (1982). *Pierpaolo Pasolini corpi e luoghi*. Roma: Theorema.
- Pasolini, P. P. (1965). La sceneggiatura come “struttura che vuol essere altra struttura”. En Id. (2015), *Empirismo eretico* (pp. 197-207). Milán: Garzanti.
- Puglia, E., Fusillo, M., Lazzarin, S., & Mangini A.M. (eds.). (2018). *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*. Bologna: Il Mulino.
- Santato, G. (2017). Pasolini: un grande autore che non ha bisogno della qualifica di “classico”. *Studi pasoliniani*, 11, 11-18.

L'ospite inatteso: Teorema nell'arte digitale queer

The unexpected guest: Teorema in queer digital art

SERENA GUARRACINO

serena.guarracino@univaq.it / Università dell'Aquila

RIASSUNTO: In *Devo partire. Domani*, Ming Wong riscrive *Teorema*, ambientandolo nella Napoli contemporanea e interpretando tutti i ruoli principali, offrendo al pubblico una rielaborazione ironica e queer del film. A partire da questa sollecitazione, il contributo traccia un dialogo tra *Teorema* (romanzo e film) e la teoria *queer* così come viene elaborata soprattutto tra gli anni '80 e '90. Il racconto di identità e pratiche sessuali anormative in *Teorema*, infatti, porta ad una detonazione delle identità, narrata con modalità apocalittiche che preconizzano quelle teorie antisociali (Leo Bersani, Lee Edelman) che mettono il masochismo e la pulsione di morte al centro delle pratiche (anti)politiche queer. Ming Wong mette in scena questa dissoluzione dei personaggi di *Teorema*, ma anche di sé stesso (e di Pasolini) come figure autoriali allo stesso tempo ipervisibili e frammentate, tese verso un'apocalisse del sé individuale e collettivo.

Parole chiave: Pasolini; *Teorema*; Ming Wong; Teoria queer; Leo Bersani

Abstract: In *Devo partire. Domani*, Ming Wong rewrites *Teorema*, setting it in contemporary Naples and playing all the main roles, offering the audience an ironic and queer reworking of the film. Starting from this suggestion, this contribution traces a dialogue between *Teorema* (novel and film) and queer theory as it was elaborated especially between the 1980s and 1990s. The narrative of anti-normative sexual identities and practices in *Teorema* leads to a dissolution of individual identities, narrated in an apocalyptic key that anticipates anti-social theories (Leo Bersani, Lee Edelman) which put masochism and the death drive at the centre of queer (anti)political practices. Ming Wong stages this dissolution of the characters in *Teorema*, but also of himself (and Pasolini) as at once hypervisible and fragmented authorial figures, striving towards an apocalypse of the individual and collective self.

Keywords: Pasolini; *Teorema*; Ming Wong; *Queer theory*; Leo Bersani

Nell'installazione del 2010 dal titolo *Devo partire. Domani* Ming Wong, artista originario di Singapore e con base a Berlino, riscrive *Teorema* disperdendolo in cinque schermi sui quali si svolgono le storie dei cinque personaggi, tutti interpretati dall'artista stesso¹. L'opera si confronta con diversi aspetti del testo filmico pasoliniano, con risonanze anche del romanzo omonimo da cui riprende, ad esempio, il disfacimento del tempo lineare: come viene ripetuto spesso le vicende non accadono necessariamente nell'ordine in cui sono narrate², e lo scorrere degli eventi in cinque filmati che scorrono contemporaneamente, invece che in un unico flusso temporale, rende materiale la sincronicità delle esperienze dei protagonisti. Questi non solo partecipano ad un unico piano temporale, ma per certi versi sono anche tutti lo stesso personaggio/personaggia: condividono il volto (elemento segnante dell'identità), tra loro e anche con l'ospite, in un gioco di diffrazioni e rispecchiamenti che enfatizza l'idea che questi personaggi siano funzioni di un teorema, invece che individualità dotate di profondità psicologica³. E infatti Ming Wong non pretende di offrire interpretazioni naturalistiche: i suoi sono esplicitamente gesti di performance camp non privi di ironia.

La performance, la metatestualità, il camp, sono tutti elementi che richiamano ad un'estetica *queer*, termine complesso la cui elaborazione teorica è posteriore alla vita e all'opera di Pasolini, situandosi tra gli anni '80 e '90 con la crisi scatenata dall'epidemia di AIDS. Da allora, *queer* è diventato un termine ombrello che unisce la teoria e l'agire politico; e pur correndo il rischio di scompaginare le strutture lineari della temporalità, l'obiettivo di questo contributo sarà, a partire dall'interpellazione di *Teorema* da parte di Ming Wong, mettere in dialogo quest'opera di Pasolini con alcune teorie queer ad essa successive, per tracciarne continuità ed echi (non necessariamente attribuibili all'intenzione autoriale) che ne mostrano in qualche modo l'attualità – o meglio, la dirompente inattualità: ossia il disallineamento ancora provocatorio che l'opera pasoliniana rappresenta rispetto all'attuale agenda dei movimenti LGBT+. Questa indagine si limiterà a *Teorema* (prendendo in considerazione sia il romanzo che il film, come se fossero un'unica testualità transmediale), forse il testo più adatto per interrogare Pasolini attraverso la teoria queer (ma anche la teoria queer attraverso Pasolini) proprio per il linguaggio comune della *teoria*: ossia della definizione di uno sguardo, di una cornice teorica attraverso cui leggere i fenomeni che strutturano la soggettivazione, i modi insomma in cui si *diventa* soggetto.

Questa è una preoccupazione con cui il queer si confronta dalle sue origini. La parola *queer* era originariamente un insulto diretto a persone 'non conformi' dal punto di vista sessuale, che poteva essere diretto a omosessuali, lesbiche, travestiti/e, transessuali, e così via. Quando la crisi dell'AIDS esplose negli anni '80, sono proprio i/le 'queer' ad essere l'obiettivo principale delle campagne d'odio della stampa: oltre ad essere le prime vittime dell'epidemia, queste soggettività sono anche considerate le principali colpevoli della diffusione del virus a causa dei

¹ Documentazione sull'opera, incluso un lungo trailer, disponibile sulla pagina della Napoli Film Industry: <http://www.nfivideo.com/portfolio/arte-e-musica/item/24-ming-wong-devo-partire-domani/24-ming-wong-devo-partire-domani.html>.

² Ad esempio, della sera in cui Pietro e l'ospite dormono nella stessa stanza si dice tra parentesi: "Questa sera è precedente o seguente al giorno in cui è accaduto il fatto dell'Emilia? Può essere precedente o seguente: ciò non ha alcuna importanza" (Pasolini 1968, p. 32; in seguito nel testo).

³ Anche questo è esplicitato nel romanzo: "Come il lettore si è già certamente accordato, il nostro, più che un racconto, è quello che nelle scienze si chiama 'referto' [...]. Inoltre esso non è realistico, ma è al contrario, emblematico... enigmatico... così che ogni notizia preliminare sull'identità dei personaggi, ha un valore puramente indicativo: serve alla concretezza, non alla sostanza delle cose" (18).

loro ‘stili di vita’, e quindi indegne di cura e sostegno da parte dello Stato. È di fronte a questa situazione che negli Stati Uniti si costituisce la Queer Nation: una nazione nella nazione, che rivendica il termine denigratorio come elemento definente della propria identità e lo utilizza come base per rivendicazioni politiche riguardo alla gestione della salute pubblica e, in seguito, al riconoscimento di diritti civili (cfr. Bernini, 2018: 39-43). L’uso di *queer* passa quindi dalla seconda alla prima persona: come scrive Eve Kosofsky Sedgwick in *Queer e ora! (Queer and Now!, 1990)*, queer non è una categoria empirica come ‘gay’ o ‘lesbica’, bensì “sembra dipendere in modo molto più radicale ed esplicito dalle particolari azioni performative di sperimentale percezione del sé e filiazione di ognuno. [...] [P]er rendere vero il termine descrittivo ‘queer’ c’è bisogno – ed è tutto ciò di cui c’è bisogno – dell’impulso a usare il termine in prima persona” (Sedgwick, 2012, p. 164).

Nessun personaggio di Pasolini, probabilmente, userebbe il termine queer in prima persona; e non solo per incongruità storica e linguistica, ma perché questa tensione identitaria, individuale e collettiva, è in qualche modo all’opposto dell’uso che Pasolini fa della rappresentazione di pratiche sessuali antinormative. Questo però non impedisce una ricezione queer di *Teorema*, e più in generale del corpus pasoliniano, perché centrale in un processo arduo e complesso di rivendicazione della visibilità del desiderio omosessuale in Italia. Damon Young, in un saggio incluso in *The Oxford Handbook of Queer Cinema*, ricorda che *Teorema* è il primo film di Pasolini in cui l’omosessualità appare in maniera esplicita nella narrazione (Young, 2021, p. 3), facendo riferimento alle letture sia di Maurizio Viano (1993, p. 203) che di Sergio Rigoletto, che a sua volta nota che il film include il primo nudo frontale maschile nel cinema italiano (2014, p. 114). Ma già nel 1987, in una delle prime raccolte che si confrontano con l’eredità pasoliniana per il mondo omosessuale (non ancora queer), Giovanni Dall’Orto scrive che “l’opera intera di Pasolini si presenta come un monumento all’immaginario omosessuale, all’‘inconscio collettivo’ di una certa parte non trascurabile del mondo gay” (1987, p. 83). L’opera di Pasolini si configura quindi come un gesto potente dal punto di vista della visibilità del desiderio omosessuale maschile, il cui impatto non va sottovalutato in un contesto in cui il linguaggio (cinematografico e non) per raccontare questo desiderio è ancora tutto da immaginare; e questo anche a dispetto, o forse soprattutto a causa, della mancanza di una necessità ‘testimoniale’, da parte dell’autore, di rappresentare quell’immaginario e quelle comunità⁴.

E in effetti non c’è niente di più lontano da *Teorema* di una rivendicazione della legittimità del desiderio omosessuale, di un orgoglio (quello che oggi è il *pride*) nella sua rappresentazione. C’è senza dubbio un’eco di tematiche che diventeranno poi centrali in anni più recenti, come la fluidità dell’orientamento e dell’identità sessuale incarnata dall’ospite – che infatti è stato letto come una figurazione di Dioniso, divinità pagana fluida e pansessuale per eccellenza (cfr. Fusillo, 2006, pp. 212-227); ma è difficile immaginare che i personaggi di *Teorema*, a partire dall’ospite, abbiano l’impulso di cui scrive Sedgwick, di “usare il termine in prima persona”. La ‘teoria’ pasoliniana si muove proprio nella direzione opposta, verso un depotenziamento e frantumazione del sé: come dice il padre all’ospite nel romanzo, nella sezione intitolata *La distruzione dell’idea del sé*, “Tu sei dunque venuto in questa casa per distruggere. / Che cosa hai distrutto in me? / Hai distrutto, semplicemente, / – con tutta la mia vita passata – / l’idea che io ho sempre avuto di me stesso” (104).

C’è tuttavia, in questo disfacimento del sé, un’eco di alcune configurazioni del queer che si muovono in direzione diversa e per certi versi antitetica a quelle teorie costruttiviste della

⁴ Sull’impegno di Pasolini rispetto al movimento omosessuale la critica manca di una posizione univoca; in particolar modo, di recente Gian Maria Annovi ha proposto una nuova lettura della produzione pasoliniana a partire dagli anni Settanta che vede nell’omosessualità una questione più esplicitamente politica (cfr. Annovi, 2021).

soggettività, e in particolare della soggettività sessuata, che hanno trovato in Michel Foucault e poi in Judith Butler le voci principali. Per Butler il genere sessuale è ‘scritto sul corpo’ attraverso la ripetizione di gesti e atti già noti; si ‘mette in scena’ insomma (cfr. Butler, 2013; 2014); e in effetti all’inizio di *Teorema* i personaggi mettono in scena i propri ruoli, Paolo il padre, Lucia la madre, Pietro il figlio, Odetta la figlia, Emilia la serva; ruoli noti, così stereotipi che, come si legge in apertura del romanzo, “crediamo non sia neanche difficile (consentendoci quindi di evitare certi non nuovi particolari di costume) immaginare a una a una queste persone: non si tratta, infatti, in nessun modo di persone eccezionali, ma di persone più o meno medie” (9). L’irruzione del desiderio, dell’inatteso, rompe l’illusione della messa in scena; l’arrivo dell’ospite porta ognuno dei personaggi a tradire il proprio ruolo. Tuttavia, in nessun caso l’incontro con l’ospite porta ad una ‘liberazione’, nel senso di una maggiore consapevolezza di sé, o dell’adesione ad un progetto politico, bensì a quella che Massimo Fusillo chiama “deflagrazione della persona” (Fusillo, 2015) – dove persona è sinonimo di identità ma anche di maschera. Che questo non si allinei con un progetto politico collettivo è evidente già in apertura del film (e in chiusura del romanzo), in cui un giornalista parla con gli operai della fabbrica – che è stata appena donata a loro da Paolo – tentando inutilmente di inquadrare questo evento all’interno dei dibattiti contemporanei sulla rivoluzione comunista⁵. Persino questo elemento, che è quello che più si innesta nella vita pubblica, non è politico ma anzi è rappresentato come fortemente a- se non anti-politico.

Tuttavia, c’è un senso in cui questo è anche un gesto politico, se lo leggiamo in dialogo con quelle voci in contrapposizione all’approccio costruttivista che vede nel riconoscimento della performatività di ogni identità (sessuale e non) la chiave per una rielaborazione del processo identitario. Esistono infatti teorie che criticano questa messa a servizio della sessualità ad un progetto politico basato sul riconoscimento di ‘nuovi’ soggetti. Questa cornice critica, che va sotto il nome di “teoria queer antisociale”, “insiste sui legami che la pulsione sessuale intrattiene con il masochismo e la pulsione di morte, parteggia per la rottura delle relazioni sociali e auspica la soppressione del soggetto nel godimento” (Bernini, 2018, p. 30). Il masochismo è centrale in questo immaginario, che emerge già in alcuni passi di Foucault ma trova una più ampia cooptazione rispetto alla teoria queer nel lavoro di Leo Bersani. Nel 1987 Bersani pubblica il dirompente *Is the Rectum a Grave?* in cui riconosce il potenziale esplosivo dell’omosessualità maschile non nell’emergere di un nuovo soggetto politico, bensì nella sua incarnazione della pulsione di morte (Bersani, 2010). Bersani naturalmente scrive *dopo* la crisi dell’AIDS; ma fa riferimento a testi precedenti, come *Le désir homosexuel* di Guy Hocquenghem (1972), fondatore del FHAR (Front Homosexuel d’Action Révolutionnaire), che già argomentava sul carattere sovversivo del desiderio omosessuale: perché sterile, anale, non rivolto al futuro e quindi resistente all’assimilazione in una società basata sulla famiglia come luogo dell’allevamento dei figli e dell’accumulazione del capitale, e quindi della futurità; un pensiero che riecheggia anche in testi italiani degli stessi anni come *Elementi di critica omosessuale* di Mario Mieli (1977) e *New kamasutra. Didattica sadomasochistica* di Corrado Levi (1979).

Questi autori sono oggetto di una recente riscoperta (*Elementi di critica omosessuale* è stato ripubblicato da Feltrinelli nel 2017, *New kamasutra* da Asterisco nel 2019⁶), proprio nel momento in cui i movimenti LGBT+ stanno facendo i conti con un passaggio epocale nel loro

⁵ Il giornalista incalza gli operai con domande a cui non seguono però le risposte degli operai ma solo mormorii della folla (nel film) ed enigmatici puntini sospensivi (nel romanzo): “Lei è un operaio che lavora qui? Da quanti anni? E lei? Bene, che cosa ne pensate dell’atto del vostro padrone?” ‘Egli ha donato a voi operai la sua fabbrica: ora ne siete i proprietari: ma non vi umilia il fatto di aver ricevuto questa donazione?’” (193).

⁶ Nella stessa collana della casa editrice Asterisco è stata di recente pubblicata la prima traduzione del sopracitato *The Queer Nation Manifesto* (cfr. Brusa, F., Bernini, L., & Gainsforth, 2022).

rapporto con le istituzioni, non solo grazie al riconoscimento delle unioni civili (in Italia come, in modi diversi, nella maggior parte dei paesi europei e non solo) ma anche ad una nuova visibilità che ha però portato anche a fenomeni di dirottamento delle battaglie politiche in forme di *pink-washing* o *rainbow-washing*. Davanti alle criticità di questo nuovo panorama, sono emersi quelli che Bernini chiama “esercizi genealogici” (Bernini, 2018, p. 39), che vanno a tracciare in altri momenti storici suggestioni antagoniste all’attuale posizionamento politico dei movimenti LGBT+; esercizi da cui al momento Pasolini resta escluso. È possibile che ciò accada almeno in parte perché Pasolini intellettuale pubblico, a differenza di Mieli o Levi, ha avuto posizioni ambivalenti che possono essere integrate solo con difficoltà nei movimenti di liberazione sessuale; ma soprattutto perché la sua è una teoria ‘opaca’, mediata da un’esperienza estetica che complica la questione della rappresentatività. Il Pasolini ‘queer’ non è infatti nella rappresentazione delle pratiche sessuali (nonostante questo rappresenti, come già menzionato, un momento significativo per le comunità omosessuali in Italia); non insomma nel ‘dato’ di una sessualità omosessuale – definizione alquanto riduttiva, dato che il panorama pasoliniano del racconto della sessualità andrebbe definito almeno pansessuale, con un’attenzione specifica per alcune parafilie e per dinamiche di dominio/sottomissione che fanno parte dell’immaginario sadomasochistico.

Il queer in Pasolini potrebbe invece essere identificato nella funzione distruttiva che il sessuale ha nei confronti del soggetto dell’egemonia⁷. Se si guarda infatti al sessuale così come articolato nelle teorie queer antisociali, ossia non come liberazione del desiderio ma come liberazione del sé, del soggetto, il *teorema* pasoliniano emerge in tutta la sua radicalità. Contro qualsiasi forma di ‘redenzione’ sociale, queste teorie propugnano infatti programmaticamente la morte del soggetto come ribellione ultima al patriarcato:

Phallogentrism is exactly that: not primarily the denial of power to women (although it has obviously also led to that, everywhere and at all times), but above all the denial of the *value* of powerlessness in both men and women. I don’t mean the value of gentleness, or nonaggressiveness, or even or passivity, but rather of a more radical disintegration and humiliation of the self (Bersani, 2010, p. 24).

Di fatto, non tutte le relazioni rappresentate in *Teorema* sono relazioni omosessuali; anzi, si potrebbe dire che queste sono numericamente meno significative (la famiglia, inclusa la serva Emilia, è composta di tre donne e due uomini). Tuttavia, in un certo senso tutti i rapporti in *Teorema* sono rapporti omosessuali; lo sono se, come Bersani, e Hocquenghem, Mieli e Levi prima di lui, si identifica con questo termine non l’identità sessuale (tra l’altro ridotta al solo dato biologico) dei partecipanti, ma il portato simbolico di questi rapporti rispetto alla matrice eteronormativa: la sterilità programmatica, la tensione all’annullamento del sé e la pulsione di morte.

Impotenza, umiliazione, e vergogna sono veri e propri *leitmotiv* negli incontri tra l’ospite e i componenti della famiglia di *Teorema*⁸. Emilia “piange di vergogna [...] Lei bacia quelle dita – che l’accarezzano – col rispetto e l’umiltà di una cagna o di una figlia che bacia le mani del padre” (30). Il titolo del capitolo in cui si descrivono i primi approcci tra Pietro e l’ospite si

⁷ Molto significativa, rispetto a questa lettura, è la posizione di Annovi, che traccia un parallelo più ampio tra la concezione autoriale di Pasolini e il soggetto queer: “As in Pasolini’s description of the author, the queer subject is always a ‘living protest’. [...] For Pasolini, however, the masochistic pleasure of the author, which thrives despite the humiliation inflicted on him by society, also has a counterpart in the homosexual masochism that he describes explicitly throughout his poetry and prose” (Annovi, 2017, p. 12).

⁸ Sull’umiliazione e la vergogna come parte integrante della soggettivazione omosessuale (in particolar modo maschile) cfr. Eribon (2004) e Koestenbaum (2011).

intitola *Miseria degradante del proprio corpo nudo e potenza rivelatrice del corpo nudo del compagno* (30); qui Pietro è affetto da “un’insonnia stupida, umiliante come una ingiusta punizione” (33), e quando viene scoperto dall’ospite a rimirare il suo corpo nudo “la vergogna e il terrore lo accecano. Piangendo e nascondendosi il viso va a gettarsi sul letto e si rintana con la testa contro il cuscino” (39). Nel farsi scoprire nuda dall’ospite, Lucia unisce una vergogna ‘messa in scena’, che fa parte delle modalità accettate di femminilità, ad una vergogna ‘vera’ che rappresenta lo scarto tra la sua esperienza e la classica storia di adulterio:

Il meccanismo che lei stessa ha messo in moto le consente di vergognarsi davanti a lui. [...] Il piacere di essersi fatta violare da quello sguardo, di essersi volontariamente perduta e degradata, coincide con una vergogna che può essere casuale e legittima [...]. Alla vergogna vera che prova – e che la soffoca – e a quella falsa che finge, deve aggiungere quindi, come può, una civetteria che ha ben presto la quasi lacrimante goffaggine e la torbida impudicizia di un invito (45-46).

Odetta, quando porta l’ospite nella propria stanza per mostrargli le fotografie del padre, “non trova di meglio che andare a sedersi tra le sue gambe, con la schiena appoggiata al letto. Vi si accuccia, per dir meglio” (72). Il padre, di cui l’ospite si prende cura nella sua misteriosa malattia, “straniato da quel dolore, [...] compie tutti i miseri e umilianti atti che nessun ritegno, nessun pudore e nessuna buona educazione lo possono rendere ormai più capace di reprimere o nascondere” (67); e il gesto di cura dell’ospite, di tenergli le gambe sollevate sulle spalle come nel racconto *La morte di Ivan Il'ič* di Tolstoj, anticipa il passaggio di Paolo *Da possessore a posseduto* (80), titolo del capitolo in cui si consuma il loro rapporto.

Tutti gli atti sessuali di *Teorema* sono, in effetti, atti di sottomissione masochista, incarnazione di quel sincretismo tra il sessuale e il sacro tematizzato esplicitamente dalla citazione dal *Libro di Geremia* in chiusura del romanzo: “Mi hai sedotto, Dio, e io mi sono lasciato sedurre, mi hai violentato [anche nel senso fisico] e hai prevalso. Sono divenuto oggetto di scherno ogni giorno, ognuno si fa beffe di me...” (204; parentesi nel testo). Il teorema pasoliniano si risolve quindi nella celebrazione non tanto del godimento sessuale, bensì di quella “più radicale disintegrazione e umiliazione del sé” che vent’anni dopo Leo Bersani identifica con l’anti-soggettività queer. Odetta che cade in uno stato catatonico; Lucia che, dopo aver sperimentato il *cruising*, si perde in una chiesa; Pietro che realizza la propria vocazione d’artista (dopo una serie di auto-umiliazioni) dipingendo ad occhi chiusi; Emilia che si fa tumulare viva in un cantiere; Paolo che, dopo essersi spogliato di tutto, grida nudo nel deserto; sono tutte figurazioni di questo annichimento del sé in cui il sessuale “travolg[e] la logica dell’edonismo e dell’utilitarismo: sia perché il soggetto sessuale non è sovrano di se stesso, sia perché qualcosa in lei/lui contraddice il principio di piacere” (Bersani, 2018, p. 116), svelando una radicalità rivoluzionaria nella propria pulsione di morte.

Naturalmente dare valenza politica a questa posizione comporta un rischio: “se il queer sceglierà di occupare stabilmente la posizione della pulsione di morte, rischierà di diventare semplicemente ciò che una società conservatrice si aspetta che esso sia: il doppio osceno dell’eterosessualità, quello scarto che ne conferma lo statuto normativo” (Bersani, 2018, p. 116). È un’aporia che *Teorema* non intende risolvere; proprio perché quella di Pasolini resta una teoria opaca, il cui obiettivo non è proporre un programma politico, ma puntare alle trappole ideologiche di questo programma; e in questo senso è profondamente inattuale, perché come non si allineava ai movimenti di liberazione del ’68, così lavora in maniera obliqua rispetto alle battaglie politiche di oggi. La fertilità di questo continuo disallineamento emerge chiaramente dalla ricezione queer dell’*opus* pasoliniano all’interno dell’ampia compagine dell’arte contemporanea, in particolar modo se transcodificata nei media digitali, come accade

ad esempio in Elisabetta Benassi, Francesco Vezzoli, o Ruedinger Glaz⁹. L'opera di Ming Wong si inserisce in questo panorama aggiungendovi però la propria cifra idiosincratice, già emersa in altri lavori dell'artista: l'ironia camp, che si traduce in una esplicita 'messa in scena' dei tipi pasoliniani¹⁰. L'estetica di Ming, infatti, intreccia il citazionismo quasi filologico, con la ripresa maniacale di inquadrature e dialoghi, e lo scarto straniante e dissacrante che si incarna principalmente in due elementi apparentemente svincolati l'uno dall'altro, ma che rappresentano in effetti un unico movimento di decentramento.

Il primo è la presenza ossessiva del volto e del corpo dell'artista, che trucco, parrucche e costumi non pretendono di nascondere – e che diventa particolarmente significativa in inquadrature cruciali come quella che vede solo gli occhi di Emilia emergere dalla terra in cui si è fatta seppellire, che non può che richiamare, ma anche evidentemente rimarcare la differenza, tra lo sguardo di Ming e quello iconico di Laura Betti. L'altra è la nuova ambientazione nella Napoli contemporanea (l'opera è una commissione per il Campania Teatro Festival), rappresentata non solo da panorami oleografici come l'immane Vesuvio, che presiede la scena della seduzione di Lucia, ma anche da uno sguardo esplicito sulle periferie: così Lucia fa *cruising* non nelle brumose campagne lombarde ma nei pressi dell'ex Stabilimento Birra Peroni, edificio di archeologia industriale ora oggetto di riqualificazione (e una delle location del festival), ed Emilia levita sul complesso architettonico delle Vele di Scampia. Queste due scelte ricollocano *Teorema* da una Milano in pieno boom economico ad una Napoli postindustriale¹¹: questo però non diluisce, ma anzi rafforza e transcodifica nel presente il principio secondo cui l'apocalisse queer mina le basi della soggettività egemonica, eteronormativa e capitalista. *Devo partire. Domani* rimarca, nella complessità delle scelte estetiche dei video e anche dei diversi allestimenti, il tema centrale della dissoluzione dei soggetti della narrazione: nell'allestimento pensato per il Museum of Contemporary Art di Tokyo, cinque fotografie esposte sulla stessa parete espongono contemporaneamente le scene di sottomissione, all'ospite ma anche, inevitabilmente, all'occhio di chi guarda: una scelta che enfatizza non solo la contemporaneità, ma anche la risonanza dei personaggi che si riecheggiano l'un l'altra nei volti (che è poi sempre lo stesso, quello dell'artista), nonché nella gestualità e nelle inquadrature, con un contrappunto di primi e secondi piani ripreso filologicamente dalla fonte pasoliniana.

Ci sono in particolare due linee narrative, quella di Odetta e di Lucia, dove la transcodificazione di Ming assume la forma di un'interrogazione del presente a partire dalle coordinate idiosincratice del queer pasoliniano. L'artista ambienta la scena di *Teorema* in cui Odetta, dopo la partenza dell'ospite, ne osserva le fotografie tracciandone la figura con il dito (soffermandosi insistentemente sul grembo) nel Museo Archeologico di Napoli; il corpo dell'ospite, bidimensionale e ridimensionato dal formato fotografico è sostituito da quello, tridimensionale e a grandezza maggiore del naturale, dell'Ercole Farnese. Odetta però non è sola; è accompagnata da una donna trans, figurazione moderna delle nuove soggettività nate

⁹ Per una panoramica su queste opere cfr. Fusillo (2022, pp. 11-12). L'opera fotografica di Glaz, *Reflecting Pasolini* (Palazzo delle Esposizioni, Roma, 8 luglio-4 settembre 2022) è un'ulteriore rielaborazione della performance *Embodying Pasolini*, a cura di Olivier Saillard e Tilda Swinton.

¹⁰ Questa cifra si ritrova in altre opere di Ming Wong basate sulla rimediazione di film tra cui *Imitation of Life* (1959) di Douglas Sirk (*Life of Imitation*, 2009, menzione speciale alla Biennale di Venezia), *Morte a Venezia* (1971) di Luchino Visconti (*Life and Death in Venice*, 2010), e *In the Mood for Love* (2000) di Wong Kar-Wai (*In Love for the Mood*, 2009).

¹¹ Anche se è una questione troppo complessa da affrontare qui, va notato che l'installazione di Ming tocca anche la questione della differenza razziale; questione che può sembrare estranea all'opera pasoliniana, ma solo se si ignora la dicotomia campagna/città (rappresentata dalla figura di Emilia) e la caratterizzazione del personaggio di Angiolino, entrambe risonanti delle gerarchie interne di un'Italia ancora alle prese con la questione meridionale.

dai movimenti di rivendicazione LGBTQ+, ma anche antica nell'incarnare la tradizione napoletana dei femminielli. La mano stretta in un pugno (124), che rappresenta la frattura irreparabile della soggettività di Odetta, qui invece si intreccia a quella di questa figura del margine che la porta via, dopo essere passate attraverso un'altra sala del museo che ospita la statua di Dioniso ed Eros; non verso l'ospedale psichiatrico, da cui l'Odetta pasoliniana sembra non essere destinata ad uscire, ma in un altrove ignoto, fuori dalla pellicola.

La fine della parabola di Lucia, invece, non la vede entrare in una chiesa, bensì in un cinema; una sala vuota, dove scorrono i titoli di testa di *Teorema*. In un'opera profondamente intessuta di metatestualità¹², questa chiusura sembra ironizzare sulla glorificazione dell'eredità pasoliniana; ma tematizza anche lo sguardo del pubblico di Pasolini e dell'installazione stessa, identificandolo con quello di Lucia. Il pubblico, che altrove (come davanti ai cinque fotogrammi esposti a Tokyo) viene collocato nella posizione dello sguardo assoggettante, si ritrova qui invece ad occupare lo spazio di Lucia come posizione masochistica di godimento nella disintegrazione del sé; come Lucia è attratta dal Cristo che la confronta nella chiesetta abbandonata, anche noi siamo invitati a lasciare il nostro corpo "lì, vicino alla porta, come una spoglia ritornata alla sua vecchia vita" (72). Questa scelta opera l'ultimo degli spostamenti decentranti di *Devo partire. Domani*, quello della nostra posizione: come lettrici e spettatrici, lettori e spettatori di Pasolini, di (anti)soggetti queer, disintegrati e umiliati nelle certezze delle nostre posizioni identitarie e battaglie politiche dall'incontro con il testo/corpo pasoliniano: un incontro che resta dirompente e mai risolutivo anche oggi.

Riferimenti bibliografici:

- Annovi, G.M. (2017). *Pier Paolo Pasolini. Performing Authorship*. New York: Columbia University Press.
- (2021). Corpi queer: omosessualità, politica ed effeminatezza secondo Pasolini. *Whatever*, 4, 103-124
- Bernini, L. ([2013] 2018). *Apocalissi queer. Elementi di teoria antisociale*. Pisa: ETS.
- Bersani L. (2010). Is the Rectum a Grave?. In Id., *Is the Rectum a Grave? And Other Essays* (pp. 3-30). Chicago: University of Chicago Press.
- Brusa, F., Bernini, L., & Gainsforth, E.C. (curr.) (2022) *The Queer Nation Manifesto*. Sesto San Giovanni: Asterisco.
- Butler, J. (2013). *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*. Roma-Bari: Laterza.
- (2014). *Fare e disfare il genere*. Milano: Mimesis.
- Dall'Orto, G. (1987). Contro Pasolini. In S. Casi (cur.), *Cupo d'amore. L'omosessualità nell'opera di Pasolini* (pp. 68–87). Bologna: Centro di documentazione il Cassero.
- Eribon, D. (2004). *Insult and the Making of the Gay Self*. Durham-Londra: Duke University Press.
- Fusillo, M. (2006) *Il dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*. Bologna: Il Mulino.
- (2015). Spettri di Pasolini... (su *Teorema*). *Arabeschi*, 6. Disponibile da <http://www.arabeschi.it/1-in-forma-di--immagine-13-spettri/>
- (2022) *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. Carocci: Roma (2^a ed.).
- Koestenbaum, W. (2011). *Humiliation*. New York: Picador.
- Levi, C. ([1979] 2019) *New kamasutra. Didattica sadomasochistica*. Sesto San Giovanni: Asterisco.

¹² Ad esempio, Lucia viene mostrata a leggere il romanzo nella scena in cui, nel film di Pasolini, legge *L'anello di Re Salomone* di Konrad Lorenz.

- Mieli, M. ([1977] 2017). *Elementi di critica omosessuale*. Milano: Feltrinelli.
- Pasolini, P.P. (1968). *Teorema*. Milano: Garzanti.
- Rigoletto, S. (2014). *Masculinity and Italian Cinema. Sexual Politics, Social Conflict, and Male Crisis in the 1970s*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sedgwick, E.K. (2012). Queer e ora! In E.A.G. Arfino & C. Lo Iacono (cur.), *Canone inverso. Antologia di teoria queer* (pp. 157-174). Pisa: ETS.
- Viano, M. (1993). *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Berkeley: University of California Press.
- Young, D. (2021). *Teorema's Death Drive*. In R. Gregg & A. Villarejo (cur.), *The Oxford Handbook of Queer Cinema* (pp. 327-358). Oxford: Oxford University Press.

Il reale del cinema. Pasolini e gli ordini di osservazione: una prospettiva sociologica

The real of cinema. Pasolini and the orders of observation: a sociological perspective

VITTORIO IERVESE

vittorio.iervese@unimore.it / Università di Modena e Reggio Emilia

RESUMEN: Il rapporto di Pasolini con il cinema non è finalizzato soltanto ad una sperimentazione estetica o linguistica, ma può essere considerato il compimento del suo principale obiettivo di ricerca: come rappresentare il reale senza appropriarsene o banalizzarlo. Questo articolo adotta un approccio teorico di stampo costruttivista per mostrare come il cinema di Pier Paolo Pasolini rappresenti uno strumento per rendere evidenti i diversi ordini di osservazione con cui si costruisce la realtà. Un progetto lungo una vita che ha aspetti conosciuti ed altri nascosti o fraintesi.

Palabras clave: Pasolini; Cinema; Realtà; Costruttivismo; Mimesis

Abstract: Pasolini's relationship with cinema is not only aimed at aesthetic or linguistic experimentation but can be considered the fulfilment of his main research objective: how to represent reality without appropriating or banalising it. This article adopts a constructivist theoretical approach to show how Pier Paolo Pasolini's cinema represents a tool to make evident the different orders of observation with which reality is constructed. A life-long project that has known aspects and others that are hidden or misunderstood.

Keywords: Pasolini; Cinema; Reality; Constructivism; Mimesis

Recibido: 22 junio 2022 / aceptado: 7 octubre 2022 / publicado: 30 noviembre 2022

Ho incontrato la letteratura di Pier Paolo Pasolini che ero molto giovane, in quell'età in cui i corsari della Malesia si mescolavano ai cowboy dell'Arizona o a qualche supereroe in perenne lotta con il nemico fuori e dentro di sé. Con PPP ho scoperto un'altra mascolinità, altre battaglie, altre periferie e che la letteratura può essere davvero corsara nell'assaltare la vita a mani nude. Solo più tardi è venuto il cinema di PPP, molto dopo la sua poesia. Non ho mai abbandonato del tutto PPP ma nel tempo è diventato sempre più difficile ritornare a quell'iniziale epifania. Il mio rapporto con PPP è quindi diventato controverso, concentrato soprattutto sulle innumerevoli contraddizioni in cui è immersa la sua opera e la sua vita. PPP ingaggia una battaglia contro la modernità ma ne è pienamente artefice; PPP si scaglia contro i mass media ma li utilizza abilmente; PPP osteggia le icone del presente e diventa lui stesso un'icona che sopravvive alla sua morte; PPP insegue il "reale" ma non riesce ad accettare fino in fondo l'altro. Lungi dal presentarsi come un sistema coerente, le riflessioni di Pasolini si muovono per continue oscillazioni e contraddizioni. Quella di Pasolini

È un'opera che nega al lettore la possibilità di una interpretazione univoca o unilaterale costringendolo al contrario a una tensione critica costante, a una disponibilità intellettuale aperta e irrisolta. Cercare di ridurre a un ordine le contraddizioni di Pasolini privilegiando una chiave di lettura critica che si proponga di risolverle significherebbe ignorare la funzione essenziale che hanno avuto nella sua opera e nella sua vita. L'esperienza dell'antitesi costituisce la più profonda matrice strutturale dell'opera di Pasolini, che al di fuori di essa apparirebbe sostanzialmente incomprensibile. La contraddizione costituisce l'elemento dinamico e tensore che produce l'opera, e che in questa mira non si risolve ma ad esprimersi (Santato, 2012, pp. 574-575).

Ecco allora che le contraddizioni pasoliniane diventano una conseguenza inevitabile e una cifra specifica della sua continua ricerca. L'opera e l'azione pasoliniana contengono il fuoco della ricerca, spesso disperata, febbrile, travolgente e come tale mai assolutamente lineare e coerente. PPP è stato un formidabile e insaziabile ricercatore in diversi campi del sapere e dell'arte, ma la sua coazione alla ricerca è quantomai evidente nel suo rapporto con il "reale" e si manifesta in tutta la sua forza con il cinema. In questo contributo cercherò di chiarire proprio questo rapporto complesso e spesso frainteso che PPP stabilisce con la rappresentazione della realtà nel suo cinema, inteso sia come opera sia come metodo.

LA RAPPRESENTAZIONE DEL REALE. Secondo la prospettiva del cosiddetto "costruttivismo radicale" (Von Glasersfeld, 1998; Von Foerster, 1984) esistono due ordini di osservazione che permettono di costruire la realtà. L'osservazione del primo ordine è osservazione di "fatti" o "eventi" così come sono nell'illusione di poterli afferrare nella loro realtà intrinseca. L'osservazione del primo ordine afferma che "il mondo è così" e non può essere diversamente. L'osservazione di secondo ordine, invece, fa riferimento ad un'osservazione di primo ordine, distinguendo ed indicando tale osservazione appunto come osservazione (e non come fatto) (Luhmann, 1984). L'osservatore di secondo ordine, quindi, non osserva "fatti" o "eventi", bensì osserva che e come si può osservare, ponendosi il problema delle possibilità e delle alternative nell'osservazione. Sono queste possibilità e alternative che aprono la strada della creatività.

A partire da questo presupposto teorico, possiamo da subito affrontare il rapporto tra cinema e realtà nei termini degli ordini e delle forme dell'osservazione piuttosto che in quelli di veridicità o oggettività. Il cinema è sempre un'osservazione di primo ordine perché descrive e rappresenta dei fatti, degli eventi o degli individui. Al contempo, un film è anche un'osservazione di secondo ordine in quanto, per parafrasare Comolli (1982), non si possono filmare che dispositivi di rappresentazione.

Per lungo tempo la macchina da presa è stata feticizzata come mezzo di riproduzione neutrale e soltanto in tempi relativamente recenti la si è considerata come un mezzo che

produce squarci di reale se viene problematizzata e le si chiede di affrontare delle domande aperte.

Il ‘mondo reale’ è in un rapporto di reciproca implicazione con il cinema: come le istanze nella logica aristotelica, sono premesse che si implicano e si smentiscono reciprocamente. Il realismo può stare invece nella capacità di presentare una realtà differente ma non arbitraria, e di contribuire in questo modo alla costruzione complessiva del reale in un mondo che non è fatto solo di oggetti, ma anche (e soprattutto) di osservatori che si osservano reciprocamente. Un film mostra questa dipendenza dall’osservatore nel modo più evidente: è un oggetto reale, ma sta nello stesso tempo per l’osservazione del mondo da parte di un altro – cioè per la realtà dell’osservazione (o per la realtà della finzione). Il cinema ha un doppio riferimento di realtà: al mondo e agli osservatori.

Questa breve ed incompleta premessa teorica è necessaria per inquadrare in modo non scontato e banale il rapporto di PPP con il cinema, ovvero con la rappresentazione della realtà. Sebbene non si possa separare l’opera e l’esistenza di PPP dal periodo storico in cui si manifesta, è altrettanto vero che PPP ha il merito di anticipare alcune riflessioni che diventeranno evidenti soltanto anni dopo. Sta forse in questo suo essere ‘fuori tempo’ l’inattualità di cui lo stesso PPP si accusava, non soltanto in quanto “forza del passato” (cfr. “Poesia in forma di Rosa”) ma anche per l’ambizione di essere profetico. Molto, forse troppo, è stato detto e scritto sul Pasolini anticipatore e analista del futuro presente. Sicuramente il successo postumo di PPP risiede anche nella mitizzazione di una figura eretica e pertanto ritenuta libera di presagire alcuni fenomeni contemporanei. Non intendo qui approfondire questa ricezione, ma limitarmi a chiarire alcuni passaggi che rendono PPP un ricercatore del reale con i mezzi del cinema. Quello che fa PPP nel suo lungo e articolato percorso cinematografico è proprio mettere in questione il reale, provocandolo e mostrando la distanza tra gli sguardi di chi osserva e chi è osservato. Per usare il quadro teorico appena introdotto, per tutta la sua vita PPP si impegna nell’osservare le osservazioni di primo ordine con acutezza ma anche in modo rispettoso e ieratico.

Il cinema ha qualcosa di sostanzialmente sacrale (...) ed è questo, in fondo, l’elemento stilistico che io seguo nel girare i miei film. Cerco di rappresentare questa frontalità del reale con rispetto e anche venerazione per la realtà, perché non sono uno che ha paura di avere rispetto e venerazione per qualcosa (Pasolini, 1974).

L’opera di PPP, e in particolar modo il suo cinema, può essere letta come una tensione tra la volontà di raggiungere un reale e la terribile consapevolezza di non poterne far parte, che è un’evidenza proprio degli ordini di osservazione. Per PPP la realtà è quello che il desiderio non riesce ad afferrare e possedere, una sorta di eccedenza tra desiderio e piacere. Ma dato che ogni passione nasconde anche una tendenza al possesso, realtà è anche tutto ciò che resiste a questo tentativo di appropriazione (emotivo e razionale). Nonostante ciò, PPP caratterizza la sua letteratura come una trappola che deve catturare brandelli di realtà e per questo motivo si rivolge al cinema, che possiede un formidabile strumento come la macchina da “presa”. È lo stesso PPP a chiarire, nell’intervista televisiva del 1974 appena citata, questo suo intento programmatico:

Questo mio passaggio dalla letteratura al cinema ha varie spiegazioni. La prima è stata la più ovvia, cioè ho pensato di aver voluto cambiare tecnica. Tutta la mia produzione letteraria è caratterizzata dal fatto che ho cambiato spesso tecniche letterarie e pensavo che il cinema fosse una tecnica nuova. Poi ho capito che questo non era vero, perché il cinema non è una tecnica letteraria ma un’altra lingua. Allora ho pensato, in maniera forse un po’ avventurosa e così esagerata, di essere passato al cinema, cioè a un’altra lingua per abbandonare l’italiano, cioè per fare una sorta di protesta contro l’italiano e contro la mia società. Una specie di rinuncia

alla nazionalità italiana. Ma neanche questa in fondo è una spiegazione totale. La spiegazione vera, secondo me, è questa... cioè, le ho detto che il cinema è una lingua, una lingua transnazionale, transclassista, cioè un nero del Ghana, un americano o un italiano, quando usano questa lingua del cinema la usano tutti alla stessa maniera. È un sistema di segni che è valevole per tutte le possibili Nazioni del mondo. Ora, qual è la caratteristica principale di questo sistema di segni? Quello di rappresentare la realtà non attraverso dei simboli, come sono le parole, ma attraverso la realtà stessa [...] Io rappresento la realtà usando la realtà stessa. Questo mi permette, usando questo mezzo di espressione artistica, di vivere sempre al livello e nel cuore della realtà (Pasolini, 1974).

Vivere al livello e nel cuore della realtà non vuol dire illudersi che sia possibile restituirla senza intermediazioni. PPP non afferma di cedere ingenuamente alla funzione probatoria e oggettivante della cinepresa ma di “rappresentare la realtà con la realtà stessa”, in altri termini di costruire una realtà cinematografica a partire dalla realtà osservata. I film di PPP non sono né documentari sulle borgate, né ritratti “veristi” (o neorealisti) dell’umanità che le popola. PPP fa un cinema che inquadra ciò che appare davanti ai suoi occhi, che però sono gli occhi di uno che ha studiato Longhi e conosce Giotto, Masaccio, Cimabue, ecc. Attraverso il cinema è possibile quindi vedere lo spazio che si crea tra le diverse realtà vissute, costruite, osservate, immaginate. C’è sempre un’eccedenza del reale sull’opera, che non potrà mai contenerla se non a rischio di stereotiparla, l’accecamento di PPP riguarda proprio l’incapacità dell’opera di contenere il reale con le sue sfaccettature. In questo senso, PPP ingaggia un corpo a corpo continuo con il reale e con la forma dell’opera, incarnando una tensione tragica e politica. L’arte parte sempre da una realtà per costruirne un’altra e PPP aveva compreso che l’autore è un medium tra queste due istanze.

In questo senso, il cinema fissa la lingua dell’agire della/sulla realtà. Va inquadrato in questa consapevolezza il tentativo, da più parte criticato, di sistematizzare il linguaggio del cinema ricercandone la non arbitrarietà. Per PPP il cinema può diventare il codice dei codici, un ur-codice che va conosciuto per poi essere infranto. Come dice lo stesso PPP nell’intervista precedentemente citata, persino l’ambizione di descrivere gli elementi costitutivi della lingua-cinema fa parte di un percorso volto a scoprire il modo per accedere e stimolare la manifestazione del reale.

Il cinema è veramente come uno specchio, analizzando quello che succede nello specchio e poi voltando le spalle allo specchio si è analizzato poi quello che succede nella realtà (...) malgrado questo descrive brutalmente delle situazioni tipiche di certi giovani americani, del Village mettiamo, ecc. Descrivendole, soltanto limitandosi a descriverle le rende espressive e cioè ne fa prendere coscienza (...) Semplicemente il vedere rappresentato in uno schermo come si comporta un giovane americano nel Village fa venir fuori quegli elementi che altrimenti rimarrebbero semplicemente impliciti, quasi sfuggenti (Pasolini, 1971).

Il cinema diventa in questo modo al contempo fine e mezzo per la genesi di una realtà proprio in virtù del fatto che i suoi elementi costitutivi (i cinémi) sono “immagini primordiali, delle monadi visive inesistenti, o quasi, in realtà”. Già dai suoi primi esordi nel cinema PPP chiarisce che il suo rapporto con la realtà non ha niente di naturalistico ma agisce con rispetto e volontà di trasfigurazione, alla maniera di un pittore.

Quello che io ho in testa come visione, come campo visivo, sono gli affreschi di Masaccio, di Giotto – che sono i pittori che amo di più, assieme a certi manieristi (per esempio il Pontormo). E non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni di figure al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica, trecentesca, che ha l’uomo come centro di ogni prospettiva. Quindi, quando le mie immagini sono in movimento, sono in movimento un po’ come se l’obiettivo si

muovesse su loro sopra un quadro; concepisco sempre il fondo come il fondo di un quadro, come uno scenario, e, per questo, lo aggredisco sempre frontalmente (Pasolini, 1962, p. 145).

L'anti-naturalismo realista di PPP è evidente nei movimenti di macchina, nell'uso della luce, nel doppiaggio, nella costruzione di un linguaggio ibrido, nel montaggio, ecc. Nelle numerose interviste che hanno accompagnato la lavorazione e l'uscita dei film inclusi nella cosiddetta "trilogia della vita", PPP ha ripetutamente ribadito la sua volontà di realizzare un cinema gaio e vitalistico, allegro e solare, capace di "esprimere l'esistenza senza decifrarla" e di operare una negazione del presente grigio e vuoto della contemporanea società dei consumi. Proprio di quegli anni è un delizioso ed illuminante aneddoto riportato da David Grieco, amico ed assistente alla regia di PPP, che vede coinvolto Tonino Delli Colli, storico direttore della fotografia ingaggiato anche nella lavorazione del *Decameron*. Si gira a Caserta Vecchia una scena in cui Ser Ciappelletto (Franco Citti) cammina in un chiostro. Tonino Delli Colli è alla macchina da presa. La camminata dura a lungo. Delli Colli si rivolge a PPP dicendo: "Dottore, è finita la pellicola, dobbiamo dare lo stop e ricaricare lo chassis". Pasolini risponde: "Non importa, continuiamo, va bene così, è bellissimo!". Nel cinema di PPP la pellicola era un male necessario. Ciò che contava era la realtà che si creava davanti agli occhi, ai suoi occhi (cfr. Crespi, 2022). La realtà che si manifesta attraverso la lavorazione di un'opera arriva a trascendere persino l'opera stessa. D'altronde è con parole simili che Giotto, interpretato dallo stesso PPP, abbandona l'affresco incompiuto e chiude proprio il *Decameron* pasoliniano: "Perché realizzare un'opera, quando è così bello sognarla soltanto?".

Nel cinema pasoliniano c'è in primo piano il tentativo di far vivere allo spettatore l'esperienza di una vita di cui si racconta e di cui però si chiede di rispettare la distanza, senza cedere a tentativi di appropriazione indebita. PPP auspica empatia ma anche mantenimento della differenza, non il suo annullamento in una forma di ecumenico riconoscimento. In questa maniera si lascia che i protagonisti restino persone, ovvero esseri sociali, senza trasformarsi o ridursi in meri personaggi. La soggettività d'autore, in questo senso, diventa fondativa in quanto atto di disposizione consapevole: come scelta stilistica che rende possibile non solo l'esistenza di quella storia, ma il suo ingresso nel mondo sociale: consente infatti che altri esseri umani pensino che quegli individui esistano. Rimanendo sull'esempio del *Decameron*, PPP afferma con chiarezza la posizione ambivalente che lo lega ad una rielaborazione del reale attraverso gli strumenti del cinema.

Sì, in un certo senso rimpiango ciò che nel Boccaccio rappresenta un passato contadino e artigianale rispetto a un presente che tutto questo ha distrutto: ma rimpiangendolo non posso rifarlo, non posso sostenere quel mondo oggi superato, anche perché, se per ipotesi lo facessi, tradirei lo spirito vero del Boccaccio. E anche per questo ho ricostruito quel mondo come un mondo di classi popolari e sono andato a Napoli per ritrovare (...) un rapporto autentico del popolo con la realtà (Pasolini in Gambetti, 1970, p. 22).

In queste parole si palesa nuovamente la tensione tra desiderio e rispetto, genesi del reale e trasfigurazione artistica. È proprio questa tensione che produce le sperimentazioni più interessanti e clamorose del cinema pasoliniano. Si pensi all'affiancamento di attori professionisti e non professionisti, di borgatari a icone intellettuali. Si pensi all'uso del parlato: in *Accattone* il linguaggio è inizialmente il romanesco delle borgate, ruvido e insieme buffo. Ma quasi subito si sente che quel romanesco così sporco si fa aulico, quasi una lingua in versi. I non-attori che interpretano i giovani sono tutti doppiati: Franco Citti da Paolo Ferrari, superbo attore di teatro, così come ne *Il Vangelo secondo Matteo* è un altro attore 'classico', Enrico Maria Salerno, a doppiare Enrique Irazoqui che interpreta Gesù. Si pensi all'uso non didascalico della musica: nella scena del Vangelo in cui Gesù viene presentato ai magi si sente il famoso spiritual nero *Sometimes I Feel Like a Motherless Child* e nel *Decameron* si ascolta

la *Canzone di Zeza*, una cantata carnevalesca della tradizione irpina; più di una volta ricorre il motivo di *Fenesta ca lucive*, canzone popolare napoletana musicata nell'Ottocento. Si potrebbero portare ancora molti esempi di questo 'eclettismo' pasoliniano, nient'affatto filologico e per questo capace di creare momenti di illuminazione e di percezione del 'reale'. La contaminazione di stili, il plurilinguismo e l'ibridazione vengono infatti usati da PPP come strategia estetica per ridefinire i confini gerarchici della rappresentazione sociale. Ciò che interessa PPP non è quindi il cinema del reale quanto invece il reale del cinema, una specifica forma di ibridazione di linguaggi e di incarnazione del mondo che gli avrebbe dovuto permettere di essere al contempo *autor* e *actor* alla maniera di Dante Alighieri, che fu in grado di coniugare la funzione intellettuale con l'illusione di un reale viaggio fisico attraverso l'inferno, il purgatorio e il paradiso (Patti, 2015).

IL METODO MIMETICO. Il riferimento a Dante è centrale per la riflessione di PPP sul reale. Un certo "realismo figurale" del cinema pasoliniano può infatti essere compreso a partire dalla riflessione su Dante e in particolare dai concetti di "contaminazione degli stili" formulati da Erich Auerbach (1956) e di "plurilinguismo" di Contini (1951). Una sintesi estrema del tentativo di Pasolini di confrontarsi con una forma matura e moderna di "realismo" è rappresentata dal progetto di attualizzare la Divina Commedia di Dante. Un'idea inseguita a lungo ma a cui non ebbe mai la possibilità di dare una forma artistica compiuta. PPP si occupa approfonditamente di Dante tra il 1963 e il 1965, ovvero in un momento di intensa riflessione sul ruolo dell'autore e dell'intellettuale, coincidente non a caso con la sua svolta cinematografica. Dopo una lunga interruzione, consegnerà alle stampe un manoscritto volutamente incompiuto dal titolo *La Divina Mimesis* poco prima della sua morte e quindi pubblicato postumo. La *mimesis* è il termine con cui PPP si riferisce alla "realtà rappresentata", ovvero al modo in cui l'autore può entrare in contatto con un mondo altro senza inserirlo in rappresentazioni egemoniche. In questa volontà di incarnazione dell'esperienza vissuta e di quella artistica c'è anche il tentativo di distanziarsi dalle forme del realismo ideologico o artistico imperanti negli anni '60. Secondo PPP il poema di Dante era portatore di punti di vista altri, veicolati attraverso la pluralità dei linguaggi e dei contenuti (Patti, 2008, p. 159). È questa capacità di osservare le osservazioni degli altri a fare del poema dantesco una "Divina Mimesis", un'opera che, a detta dello stesso Pasolini, è il "risultato di una coscienza politico-sociologica e psicologica che permetteva a Dante di calarsi nell'identità linguistica e culturale di un personaggio con la massima consapevolezza della sua diversità" (ibidem). Il titolo del progetto pasoliniano allude sia alla volontà di imitare la Commedia dantesca, sia alla restituzione empatica della realtà, degli altri; una imitazione divina che avrebbe dovuto salvaguardare la diversità linguistica e antropologica dall'omologazione crescente. Il realismo della *Divina Mimesis* è pertanto legato alla capacità di accogliere la diversità senza appropriarsene ma anche senza la pretesa di replicarla o emularla.

Dice PPP a proposito del modo in cui Dante descrive Vanni Fucci, uno dei personaggi più foschi del poema: "(Dante) lo rappresenta linguisticamente per quello che egli è umanamente e socialmente: qualcosa di diverso da un violento o da un ladro" (Pasolini, 1999, p. 1393). Detto in altri termini, PPP apprezza la capacità di Dante di non ridurre un soggetto ad un semplice carattere che condensa al contempo gli stereotipi sociali e le funzionalità narrative, ma ne coglie la specificità personale e la complessità storica. Come è noto, *La Divina Mimesis* è un progetto mai portato a termine. PPP descrive il suo fallimento in questa maniera:

Sono passato, così, come un vento dietro gli ultimi muri o prati della città o come un barbaro disceso per distruggere, e che ha finito col distrarsi a guardare, e a baciare, qualcuno che gli assomigliava – prima di decidersi a tornarsene via (Pasolini, 1993, pp. 64-65).

A fronte di obiettivi ambiziosi e perentori, il progetto da un lato si ridimensiona sensibilmente, dall'altro conduce PPP a condannarsi severamente per essere stato capace di riconoscere ed apprezzare soltanto ciò che porta i suoi tratti o incontra le sue aspettative. È questo ciò che Pasolini definisce “mala mimesis”, la statica avventura dell'Io lirico “nel mondaccio ingiallito della mia anima” (ivi, p. 14).

Nonostante questo esito dai toni drammatici, il senso della ricerca pasoliniana è chiaro: il realismo a base ideologica o come approccio stilistico è una trappola, un sistema di appropriazione e di annullamento delle differenze. Questa posizione era già stata chiarita nel 1960 quando, in occasione della presentazione dei finalisti del Premio Strega, PPP legge un suo componimento intitolato “In morte del realismo” in cui annunciava il passaggio ad un nuovo ideale mimetico in poesia e nel cinema. Farsi interprete o cantore dei subalterni provando ad assomigliarli o a “ventriloquarli” è un'illusione e un paradosso epistemologico. Per questa ragione la rappresentazione del reale, la *mimesis*, deve passare per la manifestazione delle differenze e l'evidenza degli ordini di osservazione. Ecco allora che la scelta del cinema diventa il luogo in cui mettere in relazione corpi, linguaggi e repertori culturali diversi. Il cinema come luogo delle contraddizioni non da annullare ma da sublimare artisticamente in un processo di “transustanziazione” del reale.

L'INDIVIDUO E IL COLLETTIVO. Tra il 1970 e il 1971 PPP gira un film-documentario sulla strage di Piazza Fontana e su Pinelli. Si intitola *12 dicembre* ed è un reportage partecipato, ovvero girato in una modalità collettiva. PPP collabora con alcuni militanti di Lotta Continua (in particolare Giovanni Bonfanti e Goffredo Fofi) sia nella fase di scrittura che di realizzazione. La lavorazione non è priva di divergenze e contrasti, d'altronde quei giovani militanti sono gli stessi con cui PPP aveva in precedenza polemizzato, ma rappresenta una novità importante nel rapporto di PPP con il cinema. Quest'ultimo, come si è affermato nel precedente paragrafo, può essere il luogo della relazione con la diversità non soltanto in quanto capace di esprimere uno stile sincretico, ovvero contaminando stili e linguaggi. Il cinema può essere considerato anche come un processo creativo in cui gli ordini di osservazione si incontrano e si moltiplicano nel suo farsi. Questa visione dell'ultimo PPP, spesso dimenticata o sottovalutata, riguarda sia i processi produttivi sia quelli distributivi. L'autor/actor diventa un vero mediatore: tra cultura alta e cultura bassa, tra teoria e prassi, tra istanze di ribellione e dinamiche di omologazione, ecc. PPP compie così un ulteriore passo verso quel realismo non oggettivante e non assimilatore che ha inseguito per tutta la vita, rivolgendosi a forme diverse di narrazione cinematografica e a nuove modalità avanguardistiche di produzione e distribuzione. *12 dicembre* non lascia molte tracce dietro di sé. Dopo un passaggio al Festival di Berlino il film circolò poco, se non nei Circoli Ottobre legati a Lotta Continua fino poi a scomparire per essere recuperato soltanto nel 2013 nella sua versione integrale rimasta a lungo in un archivio di Amburgo. Eppure, si tratta di un film essenziale per comprendere l'evoluzione del pensiero pasoliniano sul cinema e sugli ordini di osservazione. In un incontro con alcuni studenti avvenuto il 22 giugno del 1972 a casa sua, parlando del film *12 dicembre* Pasolini afferma:

Io ho girato circa un sessanta per cento, ma l'ho montato tutto io. Però – e questo è il punto – non ci ho messo la mia ideologia. Da una parte ho messo quella che è la realtà, dall'altra ho fatto dire le loro idee a questi di Lotta Continua. (Pasolini in Chiesi, 2015, p. 15)

PPP si fa artista-mediatore sia nei confronti della realtà sia nei confronti delle diverse prospettive che l'interpretano. Il cinema è lo strumento per fare accadere il reale e riprodurlo nel rapporto con gli spettatori. In questa ultima fase della sua vita, PPP manifesta tutta la sua irrequieta e insaziabile anima da ricercatore non ostile nemmeno alle innovazioni tecnologiche. Lo sguardo acuto e lucido di PPP non si poggia soltanto sulle forme di composizione ma anche

su quelle che riguardano il cinema come industria e dispositivo di costruzione di un immaginario. Così PPP risponde ad una domanda a margine di una sua conferenza del 1971:

Per quanto riguarda il cinema underground in quanto cinema avanguardistico, neo-sperimentale, ecc. nel momento in cui trova un canale di diffusione, trova il modo di essere tele-trasmessa, cessa anche in modo inconscio di essere rivoluzionario, anche rivoluzionario soltanto in quanto descrittivo: diventa una moda (...) Per quello che riguarda il cinema politico, invece no (...) infatti è un esperimento che sto tentando di fare, non soltanto attraverso i 16 millimetri e l'8 millimetri ma attraverso quella cosa rivoluzionaria che saranno le videocassette. Le video-cassette sono una cosa quasi miracolosa, cioè io riprendo, giro e registro il suono al tempo stesso non in fotogrammi ma in una sorta di continuo che può essere proiettato e trasmesso in qualsiasi posto e in qualsiasi momento, ecc. Allora qui si può fare veramente del cinema politico da proiettare nelle fabbriche, oppure da proiettare in piccole assemblee come questa, ecc. E questa, se in mano a gente intelligente, può essere una vera arma. Ma allora devo fare una seconda distinzione: non bisogna pensare che tutto il cinema debba essere questo. Questa è soltanto una forma di cinema in quanto cinema-azione, cinema di intervento, cinema-politico, cinema-comizio, chiamalo come vuoi. Che non è il cinema d'autore e il cinema di poesia, sono cose ben diverse (Pasolini, 1971).

Questa dichiarazione è formidabile se si considera che soltanto nel 1975 la Sony lancerà sul mercato un videoregistratore compatto, il Betamax, e l'anno successivo verrà immesso sul mercato il VHS. Pasolini non farà in tempo a vedere questa trasformazione ma sappiamo che ne aveva individuato la portata storica e le opportunità che avrebbe consentito. Pluralità delle forme del discorso, creazione partecipata, autonomia produttiva e distributiva sono le nuove sfide che PPP pone al cinema e a sé stesso. Il lavoro creativo nel cinema diventa così un processo generativo e un 'provocatore' di realtà piuttosto che un dispositivo di registrazione, riproduzione o messa in scena. Il cinema come creatore di domande, strumento fondamentale per un geniale e appassionato ricercatore di ciò che sfugge ad ogni possesso e per questo va continuamente messo in questione.

Riferimenti bibliografici:

- Auerbach, E. (1956). *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi.
- Chiesi, R. (2015). Pasolini e il viaggio nel presente di *12 dicembre* (1972). Il progetto e il confronto con Lotta Continua. *Studi pasoliniani*, 9, 11-21.
- Comolli, J.L. (1982). *Tecnica e ideologia*. Parma: Pratiche.
- Contini, G. (1951). Preliminari sulla lingua del Petrarca. *Paragone*, 2, 3-26; poi in Id., *Varianti e altra linguistica* (pp. 169-192). Torino: Einaudi, 1970.
- Crespi, A. (2022). Da Accattone a Uccellacci e uccellini quel cinema-poesia in cerca di verità. *Strisciarossa*. Disponibile da <https://www.strisciarossa.it/da-accattone-a-uccellacci-e-uccellini-quel-cinema-poesia-in-cerca-di-verita/>
- Gambetti, G. (1970). Popolare erotica libera. *Sipario*, 300, 20-23.
- Luhmann, N. (1984). *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Pasolini, P.P. (1960, 29 giugno). "In morte del realismo". Pasolini contro Cassola. *Paese Sera*.
- (1962). *Mamma Roma*. Milano: Rizzoli.
- (1971, 1° giugno). I Rapporti tra Cultura e Società, Cinema e Poesia. [Conferenza]. Ivrea: Archivio Storico Olivetti. Disponibile da <https://www.archivistoricolivetti.it/eventi-2021/culture-podcast-centro-culturale-olivetti/>

- (1974). Il Settimo Giorno. Al cuore della realtà. [Programma televisivo Rai]. Disponibile da <https://www.youtube.com/watch?v=hPUUnCCUHB38>
- (1993). *La Divina Mimesis*. Torino: Einaudi.
- (1999). *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo I. Milano: Mondadori.
- Patti, E. (2008). *Mimesis. Figure di realismo e post-realismo dantesco nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, PhD Thesis, University of Birmingham.
- Patti, E. (2015). Pasolini e Dante. La “Divina Mimesis” e la politica della rappresentazione. *Le parole e le cose*. Disponibile da <http://www.leparoleelecose.it/?p=21517>
- Santato, G. (2012). *Pier Paolo Pasolini. Ricostruzione critica*. Roma: Carocci.
- Von Foerster, H. (1984). *Observing Systems*. Seaside, Ca: Intersystems Publications.
- Von Glasersfeld, E. (1998). *Il costruttivismo radicale. Una via per conoscere ed apprendere*. Roma: Società Stampa Sportiva.

“Io sono una forza del passato”. La potenza scardinante dell’anacronismo: Pasolini, Benjamin, Warburg

“I am a force from the past”. The unhinging power of anachronism: Pasolini, Benjamin, Warburg

DANIELE DOTTORINI

daniele.dottorini@unical.it / Università della Calabria

RIASSUNTO: Il saggio mette a confronto la teoria dell'immagine di Pasolini con quella di Benjamin e di Warburg, al fine di mettere in evidenza come in questo modo si contruisca un terreno di confronto tra tre autori molto differenti gli uni dagli altri; un confronto che porta ad evidenziare la presenza in tutti e tre di una determinata idea dell'immagine, che non rappresenta semplicemente un dato elemento del mondo in un dato presente, ma che di fatto è costruita da una continua tensione con le immagini del passato, sotto forma di parodia o di citazione, o sotto forma di sopravvivenza (come emerge dalle analisi di film come *Accattone* o *La ricotta*). Pasolini, la sua riflessione e la sua opera costituiscono allora il punto di partenza per una lettura dell'immagine che si inserisce con forza nel dibattito contemporaneo e che indicano ancora una volta come questo autore sia ancora nostro contemporaneo (proprio per essere sempre non aderente al suo e al nostro tempo).

Parole chiave: Pier Paolo Pasolini; Walter Benjamin; Aby Warburg; Cinema; Teoria del cinema

*Abstract: The essay compares Pasolini's theory of the image with Benjamin's and Warburg's, in order to highlight how in this way a ground for comparison is constructed between three very different authors; a comparison that leads to highlighting the presence in all three of a certain idea of the image, which does not simply represent a given element of the world in a given present, but is in fact constructed by a continuous tension with the images of the past, in the form of parody or citation, or in the form of survival (as emerges from the analysis of films such as *Accattone* or *La ricotta*). Pasolini, his reflections and his work thus constitute the starting point for a reading of the image that fits strongly into the contemporary debate and that once again indicate how this author is still our contemporary (precisely because he is always non-adherent to his and our times).*

Keywords: Pier Paolo Pasolini; Walter Benjamin; Aby Warburg; Cinema, Film Theory

Recibido: 15 junio 2022 / aceptado: 30 septiembre 2022 / publicado: 30 noviembre 2022

Bisogna strappare ai tradizionalisti il monopolio della tradizione, non le pare? Solo la rivoluzione può salvare la tradizione: solo i marxisti amano il passato: i borghesi non amano nulla, le loro affermazioni retoriche di amore per il passato sono semplicemente ciniche e sacrileghe.

Pier Paolo Pasolini

Le citazioni delle mie opere sono come rapinatori in agguato sulla strada che attaccano con le armi il passante e lo alleggeriscono delle sue convinzioni.

Walter Benjamin

Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.
Vengo dai ruderi, dalle chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi
abbandonati sugli Appennini o le Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.
Giro per la Tuscolana come un pazzo,
per l'Appia come un cane senza padrone.
O guardo i crepuscoli, le mattine
su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,
come i primi atti della Dopostoria,
cui io assisto, per privilegio d'anagrafe,
dall'orlo estremo di qualche età
sepolta. Mostruoso è chi è nato
dalle viscere di una donna morta.
E io, feto adulto, mi aggiro
più moderno di ogni moderno
a cercare fratelli che non sono più¹.

Queste parole vengono pronunciate all'improvviso, durante la scena di un film: a declamarle la voce (doppiata da Giorgio Bassani) di Orson Welles, che interpreta il personaggio del regista che, nel film *La ricotta* di Pier Paolo Pasolini, sta tentando di filmare una versione estetizzante e stilizzata della Passione. Le parole, come si intravede dal testo da cui Welles sta leggendo (il libro che ha in mano il regista è la sceneggiatura di *Mamma Roma*, il secondo lungometraggio di Pasolini), appartengono al regista de *La ricotta*. Alla domanda di Welles, che chiede al giornalista a cui le ha recitate se ha capito qualcosa di quanto ha appena letto, il giornalista balbetta qualcosa per poi scuotere la testa ammettendo che la poesia è caduta nel vuoto.

“Io sono una forza del passato” può essere vista facilmente come una delle frasi cardine dell'intera operazione poetico-politica di Pasolini, una sintesi di un movimento che, durante la vita del poeta-regista-teorico-intellettuale, ha ossessivamente attraversato tutte le sue opere, da quelle letterarie a quelle filmiche, da quelle teatrali a quelle poetiche.

L'amore per il “passato”, inteso come tradizione, delle forme estetiche, del linguaggio, delle modalità espressive è ossessivamente presente in Pasolini; presente non tanto come gusto

¹ Inizialmente pubblicata in appendice al volume della sceneggiatura di *Mamma Roma* (Pasolini, 1962, p. 160), la poesia fu poi rivista, ampliata e ripubblicata in Pasolini (1964, p. 22).

personale quanto come strumento scardinante, “forza” che, con un gesto anti-storicistico, può ribaltarsi su sé stessa e porsi come unica contemporaneità possibile, come unica possibilità di sovvertimento delle forme e della realtà. Inoltre, lo sguardo all’indietro di Pasolini corrisponde ad un movimento che ne riflette la persona, la profonda (e spesso sentita come contraddittoria) personalità: “Ci sono molte ragioni per cui preferisco la musica classica a quella contemporanea come commento ai miei film. La prima è stilistica: la creazione, cioè, di un *pastiche* linguistico, fortemente accentuato, a ‘contrasto’ [...]. E poi io sono ‘una forza del Passato’, come ho scritto in certi versi che ho pubblicato nel volume di *Mamma Roma*” (Pasolini, 1977, pp. 200-201).

Dunque, in Pasolini, il passato si rende presente in un duplice modo: anzitutto come possibilità ulteriore di costruzione della forma, e, in secondo luogo, come disperata corrispondenza tra l’io (dell’autore) e una tradizione in cui Pasolini si trova immerso, totalmente. Si tratta forse del recupero di un mondo di bellezza ormai scomparso? Di un rifugio in un universo estetico che disperatamente si cerca di far rivivere? Si tratta, insomma, come a volte è stato rimproverato all’autore, di un atteggiamento nichilista che rifiuta il presente a favore di un passato che non esiste più?

Analizzando con più attenzione i versi del poema, emergono delle torsioni linguistiche che non solo casuali: anzitutto, come già sottolineato in precedenza, quella del passato è una forza, una potenza (del pensiero, della creazione, dello sguardo). In secondo luogo, pur essendo lo sguardo fondato e ancorato nella tradizione (“solo nella tradizione è il mio amore”, “vengo dai ruderi”), ammantato di disperazione per ciò che non c’è più (“Mostruoso è chi è nato / dalle viscere di una donna morta”), esso è consapevole di essere proprio per questo “contemporaneo”, cioè sufficientemente distaccato dal flusso del proprio tempo da accompagnarlo con uno sguardo radicalmente critico. È per questo che Pasolini può dichiararsi “più moderno di ogni moderno”.

La poesia è allora una delle espressioni più radicali e affascinanti di un movimento dello sguardo e del pensiero peculiare in alcuni autori del XX secolo e sempre più presente come potenza estetica e politica: l’anacronismo delle immagini e del pensiero.

La poesia non è un gesto nostalgico di recupero impossibile di un’origine perduta, un movimento all’indietro, disperato e destinato allo scacco verso una purezza². La convergenza di passato e presente nell’opera di Pasolini – delle forme del passato come strumenti di indagine del presente – è un movimento decisamente più complesso delle dicotomie cui si accennava sopra; un movimento che si delinea in una scelta estetica precisa per quanto costitutivamente mobile, in continua sperimentazione e spostamento. È soprattutto attraverso il cinema, attraverso l’esplorazione delle forme complesse dell’immagine-movimento, che tale dinamica si fa presente in modo concreto in Pasolini. Proprio per questo è necessario analizzare le forme e le modalità di una tale estetica, percorrendone sino in fondo le corrispondenze e le conseguenze proprio attraverso un confronto tra la scrittura pasoliniana e la sua pratica filmica. Ciò può accadere se il nome proprio Pasolini entra in rapporto con altri nomi propri, come quello di Walter Benjamin e di Aby Warburg, proprio per evidenziare come la particolarità della posizione pasoliniana si colloca all’interno di una idea di anacronismo come forma dell’immagine e come movimento di un pensiero che non cessa di muoversi secondo una linea spiraliforme, mostrando in ogni sguardo la compresenza di tempi differenti, rivolti verso il passato e verso il futuro.

² È il punto di partenza dell’analisi di Massimo Recalcati: “Attingere all’Origine, alla fonte prima, alla Cosa, alla verità del Mito, alla purezza dei corpi incorrotti dall’alienazione della società dei consumi, non ancora alienati nei sembianti, risalire a un ‘essere’ non ancora, come si esprimeva Artaud, ‘tradito dal linguaggio’, appare come uno dei motivi fondamentali dell’opera pasoliniana” (Recalcati, 2022, p. 7).

L'IMMAGINE DEL PASSATO: BENJAMIN. In un saggio dedicato alla ricezione in Italia del pensiero di Walter Benjamin, Girolamo De Michele sottolinea il mancato incontro tra Pasolini e Benjamin, proprio all'inizio degli anni sessanta, quando il pensiero del filosofo e critico tedesco si andava diffondendo negli ambienti intellettuali di sinistra italiani. Eppure, continua De Michele, le convergenze tra due modalità di pensiero per molti aspetti diverse non mancano, ad esempio perché Pasolini in quegli anni aveva pubblicato, “con coincidenza quasi cabbalistica, un suo romanzo giovanile, *Il sogno di una cosa*, il cui titolo richiama una frase del giovane Marx che fu a Benjamin carissima, quasi un programma di vita” (De Michele, 2000, p. 40). Si tratta però, aggiunge De Michele, di un incontro mancato: nella enorme produzione pasoliniana non c'è traccia di un reale approfondimento delle tematiche benjaminiane, e tale rapporto può essere ricostruito solo a posteriori, attraverso un'analisi comparativa tra i due orizzonti problematici (Fortini, 1993, pp. 195 e 227).

Ma, al di là di queste corrispondenze, è nel lavoro sul passato che la pratica artistica e teorica di Pasolini si interseca con quella di Benjamin. Il filosofo tedesco lavora e ha sempre lavorato con “oggetti”, con forme e testi che diventano, nella prospettiva teorica aperta da Benjamin, strumenti concettuali, funzioni operative per la comprensione della modernità. Tutta l'ultima produzione benjaminiana è attraversata dall'urgenza di ripensare le categorie interpretative del moderno, di costruire un nuovo “concetto di storia” a cui le tesi *Sul concetto di Storia* e l'altro monumentale lavoro incompiuto – il libro sui *Passages* di Parigi – sono dedicati. Il passato è uno dei grandi temi su cui si articola il lavoro dell'ultimo Benjamin. Se lo spazio di questo lavoro non ci permette di approfondire la complessità di questo tema all'interno della riflessione benjaminiana, alcuni aspetti possono comunque essere sottolineati soprattutto in vista di un confronto tra due posizioni teoriche che riflettono entrambe sull'urgenza di un recupero del passato o, meglio, su una sua imprescindibile permanenza nel presente.

Anzitutto, il passato è in Benjamin legato all'idea di “redenzione”: l'angelo della storia della tesi IX infatti “ha il viso rivolto al passato”³. In questo senso, lo sguardo indietro e la volontà di riconnettere i frantumi implicano che il passato porta con sé un “indice di redenzione”, agisce cioè sul presente, trasformandolo, reclamando giustizia; è in questo senso, in questo orizzonte escatologico che Benjamin può affermare: “all'umanità redenta tocca in eredità piena il suo passato” (tesi III). Questa convergenza del passato nel presente assume in Benjamin la forma dell'immagine: “Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'adesso in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica in posizione di arresto” (Benjamin, 1997, p. 116). È in questa concezione dialettica dell'immagine, unione fulminea di più dimensioni temporali, che il passato assume tutta la sua forza scardinante secondo Benjamin (in un movimento che, come vedremo, si lega in profondità con quello di Pasolini).

Come ha affermato Agamben, Benjamin è stato probabilmente il primo intellettuale europeo a rendersi conto del mutamento nelle forme di trasmissione culturale che il Novecento aveva introdotto e, di conseguenza, del nuovo rapporto con il passato che ne stava emergendo. L'uso della citazione proveniente dal passato è infatti per Benjamin non un modo per trasmettere e

³ “C'è un quadro di Klee che si chiama *Angelus Novus*. Vi è rappresentato un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui ha fisso lo sguardo. I suoi occhi sono spalancati, la bocca è aperta, e le ali sono dispiegate. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Là dove davanti a noi appare una catena di avvenimenti, egli vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti, e riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffiava una bufera, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che l'angelo non può più chiuderle. Questa bufera lo spinge inarrestabilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre cresce verso il cielo il cumulo delle macerie davanti a lui. Ciò che chiamiamo progresso, è questa bufera” (Benjamin, 1997, pp. 35-37).

far rivivere il passato, ma, al contrario, di “distruggere, far piazza pulita” di un ordine apparente che il presente porta con sé: “Estraniando a forza un frammento del passato dal suo contesto storico, la citazione gli fa perdere di colpo il suo carattere di testimonianza autentica per investirlo di un potenziale di estraniamento che costituisce la sua inconfondibile forza aggressiva. Benjamin, che inseguì per tutta la vita il progetto di scrivere un’opera composta esclusivamente di citazioni, aveva capito che l’autorità che la citazione chiama in causa si fonda precisamente sulla distruzione dell’autorità che a un certo testo è attribuita dalla sua situazione nella storia della cultura” (Agamben, 1994, p. 157).

In questa prospettiva, riassunta qui attraverso Benjamin, il rapporto tra presente e passato si presenta come qualcosa di molto più complesso di un appello alla tradizione alla salvaguardia museale dell’arte e della cultura. Il passato riemerge come forza, come salto scardinante l’apparente ordine del presente, come strumento in grado di costruire una “nuova immagine”. Ed è proprio questo il terreno lungo il quale si costruisce il rapporto tra Benjamin e Pasolini.

LA CITAZIONE IN PASOLINI (*ACCATTONI, LA RICOTTA*). Ciò che il regista anzitutto sottolinea è la forza estetica del suo rapporto con il passato, la capacità di creare un *pastiche* composto da forme ibridate, un’immagine in cui “fulmineamente” – direbbe Benjamin – ciò che è stato si fonde con il presente, non per costruire una nuova armonia, ma per risaltare i contrasti. La prima forma dell’ibridazione, si situa in una modalità particolare di citazione che è insita nel rapporto tra immagine e musica nel cinema. Una delle scene più citate in questo senso del cinema di Pasolini è tratta da *Accattone*, ed è quella della rissa del protagonista con il fratello della ex moglie, scena che Pasolini gira in tono iperrealistico e che monta accostandola alla musica dalla *Passione secondo Matteo* di Bach: “È quella che Auerbach chiama scrittura magmatica, ossia scrittura generata dalla mescolanza degli stili. Dal canto mio, ricerco spesso questa mescolanza di stili, che contribuisce a spezzare la convenzione della “sottolineatura” musicale, nella maggior parte dei film realisti commerciali” (Pasolini, 1983, p. 109)⁴. La citazione, dunque, interviene nel testo del film come elemento scardinante. In effetti, proprio per sottolineare la forza estetica e teorica dello stile pasoliniano, Franco Fortini lo rimanda ad una antica figura retorica, la *sineciosi*: “quella sottospecie dell’oxymoron, che l’antica retorica chiamava *sineciosi*, e con la quale si affermano d’uno stesso soggetto, due contrari” (Fortini, 1974, 122-123)⁵.

Dal *magma* di Auerbach alla *sineciosi* ricordata da Fortini, l’elemento destrutturante è sottolineato proprio dal contrasto, dal conflitto, dalla non-armonizzazione degli elementi che convergono, “una sorta di contaminazione fra la bruttezza, la violenza della situazione, e il sublime musicale” (Pasolini, 1983, p. 109). La contaminazione stilistica indica in Pasolini un recupero del passato come elemento attivo, forma culturale anzitutto, che ostinatamente si ripresenta nei corpi e nei luoghi del suo cinema. Tutto il cinema di Pasolini è attraversato da questa tensione, da questa volontà di riconoscere una presenza che permane, impregnando di sé le immagini e le forme. Il passato di Pasolini si concretizza in immagini non come citazione estetizzante – anche se del “furore estetizzante” della sua opera, il regista fu estremamente

⁴ Non è difficile riconoscere qui una possibile nuova incarnazione di quel rapporto asincronico tra il piano visuale e il piano sonoro che ha attraversato spesso la teoria e la pratica del cinema a partire dalle riflessioni di Ejzenštejn sul montaggio verticale, oltretutto sul rapporto tra immagine e suono che, proprio a partire da una concezione del montaggio come conflitto, porta il regista sovietico a sviluppare l’idea di una potenza asincronica dell’immagine: cfr. Ejzenštejn (1985), in particolare il capitolo “Il montaggio nel cinema sonoro” (pp. 283-407).

⁵ In realtà, il saggio su Pasolini, scritto nel 1959, si riferisce allo stile letterario dell’autore, ma non è difficile riconoscere in esso un prolungamento, se non un affinamento, nella produzione cinematografica di Pasolini stesso.

consapevole – ma come forma viva, aperta, operante in quanto *mito*, in quanto forma *sacra* che si contrappone alla profanazione del potere.

Occorre però andare più in profondità, ed esplorare le modalità attraverso cui *mito* e *sacro* diventano in Pasolini forme estetiche. Ne *La ricotta*, mediometraggio da lui realizzato nel 1963 ed inserito nel film collettivo *Ro.Go.Pa.G.*, due sono i film che si stanno mettendo in scena: uno è il film del regista Orson Welles, la storia della Passione, che si struttura attraverso una serie di ricostruzioni di quadri famosi (le *Deposizioni* di Rosso Fiorentino e del Pontormo), *tableaux vivants* che immobilizzano la “Passione” in un’immagine clonata, congelata nella sua bellezza vuota (le inquadrature riguardanti le scene dei *tableaux vivants* sono le uniche – a parte i titoli di testa – girate a colori, proprio per esaltare il lavoro pittorico-formale della riproduzione dei quadri). L’altro film è la “Passione” di Stracci, la comparsa che nel film deve interpretare il ladrone buono, con un’unica battuta, e che per tutto il film tenterà disperatamente di placare la sua atavica fame, fino a morire di indigestione per aver trangugiato un’intera, enorme ricotta. Il duplice film nel film apre ad un duplice registro stilistico:

La violenta irruzione del colore nella tonalità “neorealistica” del bianco e nero introduce subito il tema dominante: la commistione scandalosa e angosciante di sacro e profano, o meglio, di sacro artificiale e di profano-tragico, primo vivido scarto tra i due piani, opposti e ricorrenti, della realtà e dell’immagine, della vita e della formalizzazione della vita, della tragedia e dell’idillio, della sofferenza e dello spettacolo: opposizione che ispira e modella tutto il racconto, fin nelle pieghe e inarcature più segrete (Ferrero, 1977, p. 43).

Nel doppio film all’interno de *La ricotta*, la dialettica presente-passato si mostra complessa: da una parte c’è l’uso ‘cinico e sacrilego’ della citazione pittorica (Pontormo e Rosso fiorentino), immagini congelate nella fissità dei *tableaux vivants*, puramente ‘rappresentate’, mai ‘reincarnate’ in nuove immagini; dall’altra c’è la dimensione tragica e sacrale della vicenda di Stracci, che ripercorre tutte le tappe della passione, riprese e montate attraverso un uso libero ed ibrido della macchina da presa, che ne accentua a volte i tratti neorealistici – il paesaggio e i primi piani dei volti – e, a volte, i tratti surreali – la sequenza chapliniana delle corse di Stracci nei vari tentativi di procurarsi da mangiare, o la sequenza buñueliana dell’ultima cena, in cui Stracci immagina di mangiare fino a scoppiare⁶. Da una parte, quindi, c’è una bellezza vuota, raffinata ma mortale, che porta all’annullamento di ogni valore, alla parificazione dei segni (come nell’inquadratura frontale in campo lungo in cui una lunga tavola apparecchiata viene preparata ai piedi delle tre croci per festeggiare – con i produttori, i giornalisti e i notabili della città – la fine delle riprese del film). Dall’altra parte c’è la “reale” tragedia, la bellezza tragica, la passione rivissuta in poche ore e in chiave di parodia seria. Usiamo qui la parola parodia non a caso: se infatti possiamo definire la parodia seria, sulla scia di Agamben (2005, pp. 39-56), come una narrazione che istituisce uno spazio (*parà*) accanto tra il testo e il suo significato (originariamente, tra la musica e il racconto), la parodia “seria” è quella forma di narrazione che può solo così rappresentare ciò che non è rappresentabile: nel caso di Pasolini, la sacralità della vita degli esseri abietti, ai margini, al di fuori della storia che popolano il suo cinema: “L’oggetto stesso della narrazione è, in questo senso, ‘parodico’, cioè fuori posto e lo scrittore non può che ripeterne e mimarne l’intima parodia” (ivi, pp. 43-44). Da questo punto di vista, tutta l’opera di Pasolini può essere vista sotto il segno – ancora una volta destabilizzante – della parodia; lo ricorda lo stesso Agamben: “Anche Pasolini, del resto, aveva cominciato con una parodia linguistica (le poesie friulane, l’uso incongruo del romanesco); ma sulle orme della Morante e col passaggio al cinema, egli sposta la parodia sui contenuti, la carica di un significato metafisico” (ivi, pp. 51-52).

⁶ Che mangi davvero o lo immagini soltanto è in realtà un quesito senza reale importanza; è proprio la dimensione immaginifica ed iperbolica della sequenza che importa, non la sua ‘verosimiglianza’.

È ovviamente la seconda dimensione della citazione ad essere, per Pasolini, fondamentale. Stracci non è semplicemente un volto e un corpo neorealista (perlomeno, non lo è nel senso più superficiale del termine “neorealista”), non è pura ed immediata rappresentazione del reale, ma è frutto di un montaggio, immagine costruita, parodica appunto, mobile e sfuggente quanto le immagini morte e vuote della passione estetizzante erano immobili e congelate. Immagine parodica che non fa altro che restituire sotto altro segno la tragedia che, seguendo le parole di Pasolini: “è la rottura definitiva di questa continuità. L’irrompere del sacro nella vita quotidiana” (Pasolini, 1983, p. 105).

Ecco allora di nuovo palesarsi l’immagine di Benjamin o, meglio, l’immagine per Benjamin, quell’immagine dialettica che diventa nel filosofo tedesco la posta in gioco per la conoscibilità del passato, come è espresso nella tesi V: “La vera immagine del passato *guizza* via. E solo come immagine che balena, per non più comparire, proprio nell’attimo della sua conoscibilità che il passato è da trattenerne” (Benjamin, 1997, pp. 25-27). Compare qui, nella concezione dell’immagine sintesi di passato-presente, un altro elemento che, nella prospettiva benjaminiana è uno dei più problematici: la fugacità dell’immagine dialettica (l’immagine del passato che “guizza via”): in uno dei materiali preparatori delle tesi, in una stesura preliminare della tesi V (Ms 440 – ad v B 3), tale elemento risalta con ancora più forza:

Se essa [l’immagine, ndr] è autentica, lo deve alla sua fugacità. In essa sta la sua unica chance. Proprio perchè questa verità è caduca e basta un alito di vento a spazzarla via, molto dipende da essa. A prendere il suo posto, infatti, è pronta l’apparenza, che va più d’accordo con l’eternità (Benjamin, 1997, p. 73).

Ciò che per Benjamin costituisce un elemento imprescindibile – la fugacità dell’immagine del passato, la sua inintenzionalità – non sembra costituire invece un problema per Pasolini, che, infatti, nella sua ricerca di un’immagine che condensi la forza rivoluzionaria del passato, nei corpi, nei volti e negli spazi del presente, legittima questa operazione ‘parodica’ a partire da sé stesso, dal sentire sé stesso come “forza del passato”, sorta di paradosso vivente, che quindi può lavorare sulla forza propria del cinema, come medium in grado di creare quell’immagine ‘vera’ del passato, cioè quell’immagine capace di restituire il passato in tutta la sua forza scardinante. Solo nella contraddizione sentita come lacerante, può emergere la forza teorica e politica del passato (“Io, feto adulto”). Presente e passato, citazione e immediatezza sono unificate in Pasolini da un’ossessione la cui radice risiede in sé stessi: “L’amalgama non significa per questo che l’insieme sia sprovvisto di unità. L’unità stilistica, l’unità cioè delle diverse tecniche, è cementata da questa ossessione patetica che mi è propria” (Pasolini, 1983, p. 116).

Ossessione patetica che altro non è se non la ricerca ossessiva e costante di un’alterità nel reale, di ritrovare nei corpi, come negli oggetti o nei luoghi, tracce o segni di un passato – *sacro* perchè *sacer*, separato – un passato in grado di resistere all’omologazione della contemporaneità, al cronologico scorrere degli eventi nello storicismo, all’astrazione di un presente che si eternizza, relativizzando ogni inquietudine, ogni spinta al cambiamento, ogni necessaria trasformazione.

In questo senso, la ricerca dell’originalità del linguaggio cinematografico – che in Pasolini si spinge fino all’identificazione di un problema ontologico *attraverso* il cinema e non *del* cinema⁷ - risponde a quell’ossessione a cui lo stesso Pasolini accenna più volte. Lavorare su una dimensione stratificata dell’immagine cinematografica, sulla capacità di quest’ultima di condensare tempo e spazio:

⁷ Si tratta qui di una problematica tra le più attuali del discorso teorico di Pasolini, ma che per ragioni di spazio non possiamo svolgere qui.

Serve alla mia ossessione di scoprire gli esseri e le cose come congegni (mondi), macchine cariche di sacralità. Quando giro un film, mi immergo in uno stato di fascinazione davanti ad un oggetto, a una cosa, un viso, gli sguardi, un paesaggio, come se si trattasse di un congegno in cui stesse per esplodere il sacro (Pasolini, 1983, p. 95).

La dimensione scardinante (Pasolini preferirebbe però chiamarla “scandalizzante”) del sacro è ciò che nel regista-poeta friulano riemerge da un passato che si rende presente, così come – per Benjamin – l’esigenza di giustizia è ciò che permette alle rovine e alle macerie del passato di conservare una “debole forza messianica” (Benjamin, 1997, p. 27). In questa doppia costellazione, attraversata da entrambi, il tempo non si cristallizza, ma si mantiene dinamico e non-lineare.

È in questo territorio dunque, all’interno del quale si snodano le problematiche dell’immagine del passato, della sua forza destabilizzante e rivoluzionaria nel presente, e del cinema come laboratorio per la creazione di un’immagine che lasci esplodere il sacro, che si dispiega il rapporto possibile (rapporto ricostruibile solo *a posteriori*, lo ripetiamo) tra Benjamin e Pasolini; rapporto che, però, non deve essere inteso come la ricerca di affinità, di elementi di vicinanza in grado poi di annullare ogni differenza, secondo un movimento del pensiero che unifica e appiattisce le differenze attraverso un gioco di rimandi e facili corrispondenze.

L’ANACRONISMO DELL’IMMAGINE: PASOLINI E WARBURG. Tutti gli elementi dispiegati sin qui – la dinamica temporale che fa del passato una forza scardinante, la dialettica sacro/profano, l’uso della citazione e della parodia come forme di riattivazione del passato – in cui si declina un confronto/scontro tra Benjamin e Pasolini, portano, come una sorta di corto circuito, all’affermazione con cui abbiamo aperto questo saggio, vale a dire al concetto di anacronismo delle immagini e del pensiero, che di fatto costituisce uno dei punti di fuga del pensiero e dell’opera di Pasolini. Vale a dire uno degli elementi che proiettano Pasolini verso un’epoca (la nostra) che appunto fa i conti con un’immagini sempre più attuali e sempre meno contemporanee.

Procediamo un punto alla volta. Per comprendere meglio cosa si intende per anacronismo, occorre riprendere uno dei progetti più affascinanti del xx secolo, quello della “scienza senza nome” cui Aby Warburg dedicherà gran parte della sua attività di studioso nei primi decenni del secolo. Il punto di partenza di Warburg si collega a quanto si è detto sulla dinamica mai conclusa tra presente e passato in Pasolini e Benjamin e, soprattutto, si collega ad esso per la centralità che le immagini hanno in questa ricerca. L’immagine è, per lo studioso tedesco, il punto di congiunzione di un rapporto altrimenti impossibile tra l’uomo e il cosmo, tra l’uomo e il reale. L’immagine media, costruisce un ponte tra l’assolutamente altro del reale e il bisogno di orientamento, spaziale e temporale, che è insito in ogni essere umano. Di fronte ad una perdita del mondo, di fronte ad una crisi della presenza, avrebbe detto Ernesto De Martino, l’immagine costituisce una possibilità di orientamento⁸.

Ma quale immagine? Una immagine che traccia delle sopravvivenze, che lascia emergere nell’incontro con uno sguardo contemporaneo un passato scardinante, che si contrappone alla pura attualità, all’aderenza ossessiva al proprio tempo. È qui che si colloca il senso proprio dell’idea di anacronismo. In *Che cos’è il contemporaneo*, Giorgio Agamben riprende l’idea di

⁸ La crisi della presenza è uno dei concetti chiave del pensiero del grande antropologo: per De Martino, la crisi della presenza, o crisi dell’esserci, è un processo inevitabile nello sviluppo di ogni cultura. Esso si verifica allorché l’uomo percepisce l’incommensurabilità del rapporto con il mondo, la necessità di ritrovare un senso di appartenenza e di equilibrio con il cosmo. In De Martino (2022), in particolare il capitolo 2 (“Il dramma storico del mondo magico”), questo recupero dell’equilibrio o dell’orientamento avviene attraverso la magia, il pensiero magico che risignifica gli oggetti del mondo.

inattualità (o intempestività) per definire la specificità del contemporaneo: “La contemporaneità è, cioè, una singolare relazione col proprio tempo, che aderisce a esso e, insieme, ne prende le distanze; più precisamente, essa è quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo” (Agamben, 2010, p. 28). L’immagine è tale perché non aderisce al proprio tempo, non ne rappresenta l’aderenza di superficie, ma appunto scarta continuamente dalla necessità di essere “alla moda”⁹.

In un testo famoso, Georges Didi-Huberman sviluppa questa idea – legandola appunto alle ricerche di Warburg, di Walter Benjamin e di Carl Einstein –, l’idea cioè dell’immagine come campo di tensioni tra tempi diversi, tra il passato e il presente della fruizione: “Di fronte a un’immagine, per quanto antica possa essere, il presente non smette mai di riconfigurarsi (...). Di fronte a un’immagine, per quanto recente, contemporanea possa essere, il passato al tempo stesso non smette mai di riconfigurarsi, poiché quell’immagine diventa pensabile solo in una costruzione della memoria, se non dell’ossessione” (Didi-Huberman, 2007, p. 13). Pensare l’immagine del passato come qualcosa che inevitabilmente si connette, sovrappone, incrocia con il presente e, al contempo, pensare ogni immagine contemporanea come aperta alla memoria del passato, alla sua riconfigurazione: questo significa pensare anche ad una idea di cinema, di immagine cinematografica che è alla base della ricerca incessante di Pasolini, come abbiamo visto.

La creazione di una immagine è sempre la messa in gioco di una molteplicità di tempi, dunque: una molteplicità che non è mai statica, ma si presenta dinamica, in continua trasformazione. Il cinema, sottolineava Pasolini in *Empirismo eretico*, è una invenzione della modernità, ed è al tempo stesso lo strumento di una immersione nel pensiero magico, nelle forme pre-razionali del rapporto umano con il mondo¹⁰. Queste sue caratteristiche lo aprono di fatto alla potenza anacronistica dell’immagine. La potenza dell’immagine anacronistica sta, come sottolineava Warburg, nel suo essere un’immagine che lascia sopravvivere al suo interno le immagini del passato, che possono così liberarsi, sopravvivere dunque, avere una “vita postuma”, come può essere tradotta l’espressione usata da Warburg per definire l’immagine come sopravvivenza, ovvero *Nachleben*¹¹.

⁹ L’espressione non è usata a caso: il tempo della moda è in Benjamin, che dunque rimane presente in queste riflessioni, il tempo dell’inferno, un tempo che scorre inesorabilmente veloce, inseguendo sempre qualcosa che non cessa di sfuggire, che è impossibile da raggiungere: appunto la moda. La moda, infatti, sottolinea Benjamin, non fa che modificarsi costantemente, tanto da impedire a chi vuol essere “alla moda” di poter raggiungere l’oggetto del suo desiderio, che nel frattempo è cambiato, non è più lo stesso: “Poiché la moda non è mai stata nient’altro che la parodia del cadavere screziato, la provocazione della morte attraverso la donna e un amaro dialogo sottovoce con la putrefazione, fra stridule risate ripetute meccanicamente. Questa è la moda. Perciò cambia così in fretta; solletica la morte e, quando questa si volta verso di lei per colpirla, essa è già diventata un’altra, nuova” (Benjamin, 2000, p. 67).

¹⁰ “La comunicazione visiva che è alla base del linguaggio cinematografico è (...) estremamente rozza, quasi animale. Tanto la mimica e la realtà bruta quanto i sogni e i meccanismi della memoria, sono fatti quasi pre-umani, o ai limiti dell’umano: comunque pre-grammaticali e addirittura pre-morfologici (i sogni avvengono al livello dell’inconscio, e così i meccanismi mnemonici; la mimica è segno di estrema elementarità civile ecc.). Lo strumento linguistico su cui si impianta il cinema è dunque di tipo irrazionalistico: e questo spiega la profonda qualità onirica del cinema, e anche la sua assoluta e imprescindibile concretezza, diciamo, oggettuale” (Pasolini, 2014, in part. il saggio “Il cinema di poesia”).

¹¹ La complessità del concetto di *Nachleben* in Warburg è un aspetto su cui non possiamo soffermarci a sufficienza: basti però evidenziare come tale concetto ha a che fare non con la memoria del passato, ma appunto con una sua sopravvivenza spettrale, fantasmatica, che riappare all’improvviso. La forma “sopravvive come sintomo e fantasma, alla sua stessa morte. È scomparsa in un punto della storia,

Quella di anacronismo è una definizione pertinente per una certa idea di cinema, una certa pratica dell'immagine che attraversa trasversalmente autori e correnti, momenti diversi della storia del cinema che insieme, nei loro rapporti e negli incontri a volte impossibili e paradossali a cui danno luogo contribuiscono a creare un percorso critico e teorico: un'idea di immagine, una teoria (ancora) forte del cinema. I nomi si susseguono l'uno dopo l'altro: dal cinema volutamente inattuale di Pasolini a quello costantemente proiettato nel futuro di David Lynch, o ossessionato dalla ricerca archeologica di immagini nuove come quello di Werner Herzog; dalle immagini scolpite nel tempo di Tarkovskij ai momenti più folgoranti del cinema di Terrence Malick; dall'immagine sensuosa e *prelogica* di Ejzenštejn al conflitto politico tra le immagini del presente e quelle del passato in Glauber Rocha, o anche in autori come Miguel Gomes, Pedro Costa, Albert Serra e Lav Diaz. L'elenco è lungo e dà luogo ad una idea di cinema tutto fuorché monolitica, perché come si vede il cammino (o il fiume) è attraversato da rivoli improvvisi, deviazioni, biforcazioni¹².

In questa prospettiva, molte delle immagini pasoliniane che abbiamo attraversato nella prima parte di questo saggio (da *Accattone* a *La ricotta*), si riconfigurano ora come forme evidenti di immagine anacronistica. Pensare dunque Pasolini come uno degli autori che ha più sviluppato la potenza anacronistica delle immagini significa proiettarlo all'interno di uno scenario assolutamente contemporaneo. La questione anacronistica delle immagini è infatti uno dei temi più urgenti dell'epoca moderna, in cui la disseminazione delle immagini deve fare i conti con la necessità di interrogare il loro rapporto con il passato, la possibilità di essere ancora una potenza scardinante; soprattutto in un'epoca in cui l'immagine è sempre più "ri-messa in gioco", riattivata, rimontata, remixata¹³.

Ma ritornare a Pasolini, alla sua ricerca incessante di immagini anacronistiche, scisse nella loro dinamica senza risoluzione tra presente e passato, tra alto e basso, sacro e profano, dignifica porre l'accento sulla particolare declinazione che l'immagine anacronistica assume in Pasolini (e che di fatto appartiene in profondità anche al pensiero di Aby Warburg): il rapporto tra presente e passato non si risolve in una positiva e feconda potenza dell'immagine, ma porta con sé una lacerazione, una scissione che non può essere oltrepassata o risolta, semmai moltiplicata. Nell'introduzione a *Empirismo eretico*, Guido Fink sottolinea questo elemento costante del discorso pasoliniano, vale a dire la scissione, l'opposizione tra contrasti, l'impossibile riconciliazione degli opposti. Pasolini, scrive Fink:

Adotta una struttura rigorosamente binaria di opposizioni e di doppi complementari, ritenuta evidentemente necessaria per la speranza di "sistemare" un materiale così ricco e così fluido: si potrebbe pensare a un'eredità del procedimento dialettico, se non fosse chiaro che Pasolini non ha mai avuto una precisa impostazione marxiana; o a una sorta di tomistico sic et non, se non si sapesse che questo cultore del sacro si è sempre tenuto lontano da ogni educazione religiosa.

quindi è riapparsa molto più tardi, in un momento in cui era più attesa, ed è quindi sopravvissuta nel limbo ancora incerto di una memoria collettiva" (Didi-Huberman, 2006, p. 66).

¹² È interessante notare come la dinamica complessa tra presente e passato che il cinema mette in gioco sia al centro di alcune pagine centrali di un testo capitale come *L'immagine-tempo*, in cui Gilles Deleuze riprende Ejzenštejn e Pasolini per evidenziare come nella rappresentazione indiretta del tempo sia la potenza del montaggio a rendere il presente passato e viceversa: cfr. Deleuze (1989, pp. 47-49).

¹³ Sono innumerevoli gli studi dedicati a questi aspetti che caratterizzano l'immagine contemporanea, cioè il suo essere costantemente sottoposta a continui ri-assemblamenti, ri-montaggi; il suo essere spesso frutto di una riconfigurazione di immagini del passato, appartenenti ad archivi sempre più mobili e disponibili. Come dice Lev Manovich (2010, p. 195): "è ormai evidente che la nostra è la cultura del remix. Oggi, molte delle arene culturali e di tendenza – la musica, la moda, il design, l'arte, le applicazioni web, i media generati dagli utenti, il cibo – sono remix, fusioni, collage, mashup. Se il postmoderno è la cifra degli anni Ottanta, il remix è quella degli anni Novanta, dei Duemila e probabilmente anche del prossimo decennio".

Queste coppie alternative ricorrono comunque in modo quasi ossessivo. (...). In realtà, proprio mentre dissemina le sue pagine di queste griglie, Pasolini è ansioso di uscirne, di fornirci la chiave per vanificare ogni doppia inautenticità: quel *tertium* che qualche volta può venire dato, a costo di ricorrere a un piccolo trucco o di estrarre un asso dalla manica (Fink, 2014).

Il Due non si riconfigura mai in Uno, la lacerazione rimane aperta. In Pasolini, il “feto adulto” si aggira tra le rovine, cercando “fratelli che non sono più”. È qui la contraddizione necessaria: continuare a cercare ciò che non c’è più significa in ogni caso portare avanti la necessità di una immagine che non si adegui al tempo dell’inferno, al tempo della pura moda, dell’attualità. Se da una parte questa attitudine sembra riportare la poetica di Pasolini ad una disperata nostalgia per il fantasma dell’origine¹⁴, dall’altra evidenza quella “disperata vitalità” che comunque lo porta a ricercare, ad esempio nella *Trilogia della vita*, i corpi-immagine del passato (come l’autore scrive nell’*Abiura della Trilogia della vita*: “Il presente degenerante era compensato sia dalla oggettiva *sopravvivenza* del passato che, di conseguenza, dalla possibilità di rievocarlo”; Pasolini, 1999, p. 601), anche di fronte alla sconfitta, al fallimento del progetto della *Trilogia della vita*. Fallimento che però non impedisce a Pasolini di esplorare ancora la potenza anacronistica dell’immagine, che troverà una nuova leggibilità, per usare le parole dell’autore, in film come *Salò* e nei progetti mai portati a termine del film su *San Paolo e Porno-Teo-Kolossal*. Film in cui il cinema continua, nonostante tutto, nonostante l’abiura, a portare avanti il movimento tra le rovine, la ricerca di una scintilla che faccia balenare l’immagine scardinante e sopravvivente del passato.

Ecco dunque giungere a parziale e non definitiva conclusione il percorso svolto fin qui. Quello che il saggio ha dunque cercato di porre in evidenza è la feconda complessità del rapporto tra passato e presente, contemporaneità e tradizione nella teoria e nella pratica pasoliniana. Abbiamo infatti visto come nel regista e poeta italiano il passato sia al tempo stesso un fecondo stimolo alla creazione di uno sguardo capace di leggere la contemporaneità e una sopravvivenza che non cessa di agire nel mondo e nelle sue rappresentazioni. Per questo il percorso del testo si è sviluppato attraverso una serie di continui confronti con autori e pratiche dell’immagine che hanno permesso di approfondire i legami tra la teoria aperta e magmatica di Pasolini e lo scenario contemporaneo. È in questo senso che si è approfondito il rapporto apparentemente impossibile tra Pasolini e Benjamin, in cui emerge la potenza di una immagine dialettica, simultaneamente proiettata verso il presente e verso il passato e in cui la citazione diventa l’opportunità di un corto circuito tra temporalità diverse; così come i punti di contatto tra l’immagine come potenza temporale in Pasolini e la ricerca (anch’essa aperta e multiforme) di un autore fondamentale come Aby Warburg, che permette di pensare all’opera di Pasolini come una declinazione particolare di una lettura anacronistica delle immagini. Si tratta di un percorso dunque che attraverso Pasolini getta uno sguardo sull’immagine contemporanea e su una feconda tradizione di pensiero in grado di analizzarla. Ognuno di questi percorsi può dar luogo a sua volta ad ulteriori approfondimenti, segno di una linea importante che vale la pena oggi come oggi di percorrere.

È in questo incontro/confronto tra Pasolini e alcune delle teorie più potenti del rapporto non lineare tra presente e passato che si configura allora una linea quanto mai contemporanea del pensiero pasoliniano e della sua apertura alle pratiche del discorso del XXI secolo. Una linea

¹⁴ Come scrive Recalcati: “Preservando il mito rousseauiano della vita come assoluto Bene – dono originario della natura – e della storia come la sua necessaria degradazione, egli non può che restare diviso fra la trascendenza di un desiderio che lo sospinge incessantemente e disperatamente in avanti strappandolo dalla Cosa originaria e il rimpianto struggente e melanconico nei confronti di questa perdita irreversibile dell’Origine che lo mantiene costantemente ripiegato all’indietro, come preda della ‘spinta conservatrice’, direbbe Freud, della pulsione di morte e del suo godimento” (Recalcati, 2022, p. 8).

che è un movimento dello sguardo e del pensiero, perché se da una parte implica un profondo ripensamento dell'idea di presente senza passato che domina i ritmi della vita quotidiana nel tempo del neoliberalismo, dall'altra è alla base di un'idea dell'immagine, inquieta e perturbante, di certo lontana dall'immagine innocua e molteplice dell'attualità.

Riferimenti bibliografici:

- Agamben, G. (1994). *L'uomo senza contenuto*. Macerata: Quodlibet.
 — (2005). *Profanazioni*. Roma: Nottetempo.
 — (2010). *Che cos'è il contemporaneo e altri scritti*. Roma: Nottetempo.
 Benjamin, W. (1997). *Sul concetto di storia*. Torino: Einaudi.
 Benjamin, W. (2000). *I "Passages" di Parigi*. In Id., *Opere Complete*, vol. IX. Torino: Einaudi, 2000.
 Deleuze, G. (1989). *L'immagine-tempo. Cinema 2*. Ubulibri, Milano.
 De Martino, E. (2022). *Il mondo magico. Prolegomeni ad una storia del magismo*. Torino: Einaudi
 De Michele, G. (2000). *Tiri mancini. Walter Benjamin e la critica italiana*. Milano: Mimesis.
 Didi-Huberman, G. (2006). *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Torino: Bollati Boringhieri.
 — (2007). *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*. Torino: Bollati Boringhieri.
 Ejzenštejn, S.M. (1985). *Teoria generale del montaggio*. Venezia: Marsilio.
 Ferrero, A. (1977). *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*. Venezia: Marsilio
 Fink, G. (1973). *La parola contro la parola*. In P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti (edizione Epub).
 Fortini, F. (1974). *Saggi italiani*. Bari: De Donato.
 — (1993). *Attraverso Pasolini*. Torino: Einaudi.
 Manovich, L. (2010). *Software Culture*. Milano: Olivares.
 Pasolini, P.P. (1962). *Mamma Roma*. Milano: Rizzoli.
 — (1964). *Poesia in forma di rosa*. Milano: Garzanti.
 — (1977). *Le belle bandiere*. Roma: Editori Riuniti.
 — (1983). *Il sogno del centauro. Conversazione con di Jean Duflot*. Roma: Editori Riuniti.
 — (1999). *Saggi sulla politica e la società*. Milano: Mondadori
 — (2014). *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti (edizione Epub).
 Recalcati, M. (2022). *Pasolini. Il fantasma dell'origine*. Milano: Feltrinelli.

Pier Paolo Pasolini e la videointervista italiana del XXI secolo

Pier Paolo Pasolini and the Italian video interview of the 21st Century

BENEDETTA BRONZINI

benedetta.bronzini@gmail.com / Università degli Studi di Firenze

RIASSUNTO: Pier Paolo Pasolini è stato tra i primi in Italia a fare dell'intervista e in particolare della videointervista un ambito della propria produzione artistica, da entrambi i lati della macchina da presa. Se conversazioni pubbliche, da considerarsi un corollario degli *Scritti corsari* e delle poesie civili, hanno contribuito a consolidare il pensiero e l'*habitus* pasoliniani, con i *Comizi d'amore* l'autore ha reso la videointervista un'opera d'arte e un dispositivo di indagine ancora oggi applicabile. Da queste considerazioni prende le mosse un'analisi della videointervista tra arte e documentazione storica nell'Italia contemporanea attraverso alcuni casi di studio.

Parole chiave: Videointervista; Pasolini; Public history; Intervista documentario; Indagine sociale

Abstract: Pier Paolo Pasolini was one of the first Italian artists and intellectuals who made the interview, and particularly the video interview, a medium and an artwork at the same time, taking the role of the interviewer as well as the role of the interviewee. With iconic examples such as Comizi d'amore (Love Meetings, 1965), Pasolini used the public conversation as a device to portray the social and cultural asset of the booming Italy of the '60s and '70s, in all its contradictions and variety. Starting from these considerations, this work analyses through a selection of cases of study the legacy of Pasolini in the contemporary Italian video interview, between art and political commitment.

Keywords: Video Interview; Pasolini; Public History; Documentary interview; Social investigation

“Ogni grande svolta epocale richiede una nuova grande arte che le dia forma”, si legge in *Croce del Sud* di Claudio Magris (2020, p. 70). Se la televisione si è imposta nella seconda metà del secolo breve come principale strumento espressivo della società occidentale, in particolare a partire dagli anni '60 la videointervista ha rappresentato l'incontro tra il genere ibrido dell'intervista – nata nella seconda metà dell'800 e tra le principali fautrici del concetto di celebrità nella sua accezione contemporanea¹ –, la tendenza all'iperestetizzazione del quotidiano e la rivoluzione epocale in ambito giornalistico, segnato dall'informazione “nell'epoca della sua riproducibilità tecnica”. Frutto del connubio tra arte visiva, reportage e conversazione, la videointervista, in bilico tra realtà e finzione, arte e informazione, si è sviluppata attraverso la seconda metà del ventesimo e il ventunesimo secolo, trovando innumerevoli declinazioni e canali mediatici, dal teatro, al blog, al film passando per il documentario e il *mockumentary* e creando dei veri e propri “artisti dell'intervista”².

Nell'anno della morte di Pasolini, e della sua ultima conversazione con Philippe Bouvard registrata per l'emittente francese *Antenne 2* il 31 ottobre 1975, l'intervista e la videointervista d'autore erano già al centro del dibattito pubblico e già contribuivano a plasmare l'estetica e i contenuti della società e della politica, oltre che della realtà stessa, come dimostrano, tra gli innumerevoli esempi dell'epoca, la rivista *Interview* fondata nel 1969 da Andy Warhol, *Le cinéma selon Alfred Hitchcock* (1966), frutto delle conversazioni tra François Truffaut e il regista britannico, e le interviste tra il giornalista britannico presentatore di *talk shows* David Frost e l'ex presidente degli Stati Uniti Richard Nixon, di poco successive (1977), che con quarantacinque milioni di spettatori per i cinque episodi (tra cui l'evocativo e intimo *Nixon as a Man*) trasmessi dall'emittente statunitense CBS, sarebbero state tra le interviste politiche più seguite della storia.

In questo ricco e multiforme panorama, Pier Paolo Pasolini ha tuttavia rappresentato un caso unico, come autore e oggetto di interviste e videointerviste divenute parte integrante di una poetica in cui l'arte e l'impegno civile sono arrivati a convergere, creando un proprio modello di videointervista d'autore e diventando un punto di riferimento per le generazioni successive.

PASOLINI INTERVISTATORE E INTERVISTATO

Il coraggio intellettuale della verità e la pratica politica sono due cose inconciliabili in Italia. All'intellettuale – profondamente e visceralmente disprezzato da tutta la borghesia italiana – si deferisce un mandato falsamente alto e nobile, in realtà servile: quello di dibattere i problemi morali e ideologici. Se egli vien meno a questo mandato viene considerato traditore del suo ruolo: si grida subito (come se non si aspettasse altro che questo) al «tradimento dei chierici» (Pasolini, 1974, p. 3).

¹ “Come se esistesse una tassa sulla popolarità e la notorietà. Se fai una qualsiasi cosa che il mondo ritiene interessante, il mondo oggi pretende di sapere quando, dove, come e perché la fai. Se governi, predichi, scrivi, reciti o dipingi [...] il pubblico vuole subito sapere un grande numero di piccoli dettagli curiosi su di te, che dovrebbero rimanere materiale per la tua coscienza, per il tuo cuoco, e per il fisco. A che ora si sveglia il grand'uomo? Come fa il bagno? Cosa mangia a colazione? Quante zollette di zucchero mette nel tè? Dove trascorre di solito le vacanze? Per rispondere a tutti questi importanti interrogativi biografici, la Grande Repubblica ha inventato l'intervistatore” (Blathwayt, 1893, p. 8) si legge nell'introduzione di Grant Allen alla raccolta *Interviews*, già nel 1893. Per approfondire si vedano: Annovi (2017), espressamente dedicato ad autorialità e autorappresentazione nell'opera di Pasolini, Bronzini (2020), Fastelli (2020) e Gallerani (2022), dedicati invece all'autorappresentazione nello specifico contesto dell'intervista.

² Cfr. Bronzini (2020). Tra i più celebri artisti dell'intervista si annoverano: Andy Warhol, Klaus Kinski, Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Oliver Stone.

Con Pier Paolo Pasolini, parlare di intervista e videointervista significa innanzitutto confrontarsi con la necessità etica e il “coraggio della verità” (Foucault, 2009) che hanno segnato la sua vita di autore e intellettuale “parresiasta”, che ha esposto sé stesso in prima persona, sfidando il silenzio e l’omertà – si pensi alla denuncia aperta davanti alla strage di Piazza Fontana in *Patmos* (1971) e “Io so” (Pasolini, 1974, p. 3) –, e ha fatto dell’inchiesta socio-antropologica e dell’incessante ricerca di un confronto con il proprio paese il nucleo della propria poetica. Si legge in *Poesia in forma di rosa*, nel componimento che porta il titolo di *La realtà*:

Oh, fine pratico della mia poesia! / Per esso non so vincere l’ingenuità / che mi toglie prestigio, per esso la mia / lingua si crepa nell’ansietà / che io devo soffocare parlando. / Cerco, nel mio cuore, solo ciò che ha! / A questo mi son ridotto: quando / scrivo poesia è per difendermi e lottare, / compromettendomi, rinunciando [...] Questo può urlare, un profeta che non ha / la forza di uccidere una mosca la cui forza/ è nella sua degradante diversità. / Solo detto questo, o urlato, la mia sorte / si potrà liberare: e cominciare / il mio discorso sopra la realtà (Pasolini, 1964, p. 38).

I dialoghi pubblici, dunque non sono scindibili dagli scritti, dalle poesie e dalle stesse pellicole dell’autore, né tantomeno possono essere interpretati indipendentemente dall’*habitus* mediatico, che già a partire dai primi anni ’60 lo ha visto come una presenza ingombrante, profondamente politica e al tempo stesso assimilabile ad una celebrità.

Lo sguardo critico di PPP nei confronti dei mezzi di comunicazione di massa, e in particolare del medium televisivo, è cosa nota. La televisione come strumento diabolico sarebbe stata al centro della pellicola mai realizzata *Histoire du soldat* (1973), in cui il regista intendeva rielaborare l’azione mimica musicata da Igor Stravinskij dal testo di Charles-Ferdinand Ramuz. Qui tra gli appunti di Pasolini c’è una scena in cui il soldato, che nel film avrebbe dovuto essere Ninetto Davoli, si ritrova a dialogare con il diavolo attraverso un televisore che manda in onda interviste. A differenza del mefistofelico personaggio di Ramuz, quello di Pasolini è un “diavolo del consumismo”, che al posto dell’onniscienza o dell’immortalità promette il benessere economico, in una immensa villa tappezzata di schermi televisivi. A questo si aggiungono due casi metaletterari, ovvero il dialogo tra il regista, qui impersonato da Orson Welles, e il “giornalista di *Telesera*” all’interno della *Ricotta* (1964), in cui alla mediocrità della borghesia italiana del boom economico viene contrapposta la “forza del passato” a cui solo la poesia può ormai attingere. Nello stesso anno, un’intervista tra il regista “martirizzato” e il “cobra col golfino di lana” (Pasolini, 1964, pp. 114-135) è al centro del secondo episodio di *Una disperata vitalità*, in cui risuona profetica la condanna dell’intellettuale in un’Italia ormai distante e ovattata dalla realtà mediatica: “la morte non è nel non poter comunicare, ma nel non poter essere compresi” (Pasolini, 1964, p. 115).

Nonostante l’opinione ambivalente riguardo alla massa e la reticenza nei confronti della vita pubblica, a spingere Pasolini verso i media fu l’intento di ottemperare al principale dovere di ogni intellettuale, ovvero quello di “[...] esercitare prima di tutto e senza cedimenti di nessun genere un esame critico dei fatti” e dello stato della nazione.

Perché ho accettato di scrivere per «Tempo» la presente rubrica? È una domanda che faccio a me stesso, più che per rispondere preventivamente a coloro, che con simpatia o con antipatia, me la porranno. Ci sono molte ragioni: la prima è il mio bisogno di disobbedire a Buddha. Buddha insegna il distacco dalle cose (per dirla all’occidentale) e il disimpegno (per continuare con il grigio linguaggio occidentale): due cose che sono nella mia natura. Ma c’è in me, appunto, un irresistibile bisogno di contraddire a questa mia natura (Pasolini, 2015, p. 11).

È così, ad esempio, che ha inizio la collaborazione di Pier Paolo Pasolini con il settimanale *Tempo*, portata avanti tra il 1968 e il 1970. I dubbi a cui l’autore fa riferimento erano

innanzitutto di natura politica, poiché *Tempo* era stata una delle principali testate finanziate dal Partito Fascista tra il 1939 e il 1943³. La seconda ragione della sua titubanza era il totale disinteresse nei confronti del parlare di sé. Proseguiva infatti nello stesso articolo: “So vagamente che la mia opera, letteraria e cinematografica, mi pone, quasi d’ufficio, nell’ordine delle persone pubbliche. Ebbene, ecco: io mi rifiuto, intanto, di comportarmi da persona pubblica” (Pasolini, 2015, p. 12). Già dalla collaborazione biennale con il settimanale diretto da Arturo Tofanelli emerge la spinta anticonformista di Pasolini, sempre rivolto alla profondità e alla problematicità dell’analisi.

Nei primi mesi del 1975 venne pubblicata la raccolta che meglio rappresenta il pensiero e l’impegno di PPP nel contesto mediatico italiano⁴, ovvero gli *Scritti corsari*, che contengono gli interventi dell’autore sui quotidiani *Il Mondo*, *Corriere della Sera*, *Paese Sera* e *Nuova Generazione* tra il 1973 e il 1975, con l’aggiunta di interviste e interventi di critica pubblicati su *Il Tempo* tra il 1970 e il 1974. Di tutte le interviste scritte e le pubblicazioni per la stampa, gli *Scritti corsari*, subito tradotti in tedesco e in francese nonché unica raccolta autorizzata dall’autore mentre era ancora in vita, sono riusciti a far conoscere all’estero il suo pensiero, allontanando per un momento l’immagine del regista scandaloso e inaccettabile. Solo nel 1995 sarebbe stato pubblicato per la prima volta il volume *Interviste corsare sulla politica e sulla vita 1955-1975*, che raccoglie una buona parte delle interviste pasoliniane, tra cui l’auto-intervista su *Salò* pubblicata nel marzo del 1975 sul *Corriere della sera*.

Nel corso della sua vita, Pasolini ha avuto tre intervistatori fissi, Jean Duflot, Jon Halliday e Gideon Bachmann, a cui sono corrisposte tre relazioni artistiche e interpersonali molto diverse tra loro. *Il sogno del centauro*, con Jean Duflot (1969-1975), apparve dapprima in francese nel 1981 col titolo *Les dernières paroles d’un impie* e fu pubblicato in Italia per la prima volta nel 1983. *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, edito in inglese nel 1969, comparve in italiano nel 1992. È proprio a confronto con Jon Halliday (pseudonimo di Oswald Stack) che si è delineato il personaggio pubblico Pasolini, ritratto in casa propria “con la bocca piena di cibo” (Halliday, 1992, p. 37) e incoraggiato a parlare della madre, del fratello, dell’uso del dialetto e infine del cinema. La raccolta del materiale audio frutto dello stretto rapporto tra Pasolini e Gideon Bachmann, *Polemica, politica e potere*, è invece stata pubblicata solo nel 2015.

Fare un censimento delle videointerviste pasoliniane è ben più complesso: alcune sono divenute celebri, come la conversazione con Ezra Pound (1967), che contiene il patto dialettico tra intervistatore e intervistato⁵, o *III B: facciamo l’appello* (1971), condotta da Enzo Biagi per la RAI e cancellata dal palinsesto in seguito alla denuncia di “istigazione alla disobbedienza” e “propaganda antinazionale” nei confronti del regista, che all’epoca era direttore responsabile di *Lotta continua*. Non lontano da un’intervista è anche il dialogo in differita tra Pasolini, da un lato, e Guareschi, dall’altro, che precede i due episodi della *Rabbia*, in cui i due registi si dichiarano ai lati opposti della barricata.

³ Si veda per approfondire Sedita (2010).

⁴ A questo proposito, ci pare impossibile separare i saggi e gli interventi giornalistici di Pasolini dalle interviste e dalle videointerviste. La mancanza di un interlocutore diretto, infatti, è solo apparente. Se non addirittura con un ben preciso destinatario, i saggi pasoliniani presuppongono il lettore in modo filosoficamente necessario, costituendo in tutto e per tutto una precisa posizione all’interno di un dibattito. In altri casi, invece, i testi sono del tutto simili alle interviste e alle videointerviste, con il valore di risposta e difesa davanti alle accuse mosse dalla critica e dal pubblico, se non dagli inquirenti.

⁵ Si fa qui riferimento alla dedica pasoliniana ispirata al dialogo tra Pound e Walt Whitman: “Stringo un patto con te, Ezra Pound – Ti detesto ormai da troppo tempo. Vengo a te come un fanciullo cresciuto che ha avuto un padre dalla testa dura. Sono abbastanza grande ora per fare amicizia. Fosti tu ad intagliare il legno. Ora è tempo di abbattere la nuova foresta. Abbiamo un solo stelo ed una sola radice. Che i rapporti siano ristabiliti fra noi”.

Tutte le videointerviste che hanno Pasolini come protagonista possono rientrare nel canone della cosiddetta “intervista d’autore”, ovvero sono state condotte con lo scopo di contestualizzarne l’opera o il pensiero. Sebbene non siano state realizzate a scopo estetico o performativo, hanno un’iconografia chiara e caratterizzante, che ha notevolmente contribuito allo sviluppo della maschera pasoliniana: dal volto scavato, con gli occhiali scuri, composta e mite nei modi, quanto tagliente nel linguaggio. Il 31 ottobre 1975 Pasolini fece la sua ultima apparizione pubblica in occasione dell’intervista per l’emittente francese *Antenne 2*. Allora al centro della conversazione c’era lo scandalo suscitato da *Salò*, da poco nelle sale, ma ad emergere dietro agli spessi occhiali scuri che lo contraddistinguono, era soprattutto il volto di un uomo preoccupato, esitante davanti alle provocazioni dell’intervistatore. La sera del 1° novembre 1975 avrebbe realizzato l’ultima conversazione con Furio Colombo pubblicata postuma con il titolo “Oggi sono in molti a credere che c’è bisogno di uccidere” su *Stampa sera* il 3 novembre, all’indomani dell’omicidio all’idroscalo di Ostia.

Io non ho alle mie spalle nessuna autorevolezza: se non quella che mi proviene paradossalmente dal non averla e dal non averla voluta; dall’essermi messo in condizione di non aver niente da perdere, e quindi di non essere fedele a nessun patto che non sia quello con un lettore che io considero del resto degno di ogni più scandalosa ricerca (Pasolini, 1975, p. 64).

Se i saggi e le conversazioni pubbliche pasoliniane hanno contribuito a rendere Pasolini un’istituzione culturale e una vera e propria icona (basti pensare alla precisa iconografia con cui PPP viene tutt’oggi rappresentato), Pasolini ha rivoluzionato il genere della videointervista soprattutto come strumento della sua scandalosa ricerca, da intervistatore e documentarista, a partire dal viaggio insieme al fotografo Paolo di Paolo lungo il litorale italiano da Ventimiglia a Trieste su una Fiat 1100 raccontato nel reportage *La lunga strada di sabbia* (1959), al quale sono seguiti i *Comizi d’amore* (1964), gli unici effettivamente in forma di intervista, i *Sopralluoghi in Palestina* (1965), e poi *Appunti per un film sull’India* (1968), *Appunti per un romanzo sull’immondezza* (1970), rimasto incompiuto, *Le mura di Saan’a* (1971), *12 dicembre lotta continua* (1972), *Appunti per un Orestide africana* (1973), fino a *La forma della città* (1974), un ultimo cortometraggio metafilmico in cui il regista mostra a Ninetto Davoli la “forma” della città di Orte, deturpata dagli edifici moderni. Sono formati e contenuti eterogenei accomunati dalla volontà di raccontare la società italiana nelle sue profonde contraddizioni e disuguaglianze e renderla consapevole della irreversibile metamorfosi che stava subendo. Con gli “appunti” invece, PPP tenta di mostrare all’occidente un nuovo mondo, il Terzo Mondo degli ultimi, degli emarginati e dei non assimilati, come si legge in *Profezia*:

Essi sempre umili / essi sempre deboli / essi sempre timidi / essi sempre infimi / essi sempre colpevoli / essi sempre sudditi / essi sempre piccoli, / essi che non vollero mai sapere, / essi che ebbero occhi solo per implorare, / essi che vissero come assassini sotto terra, / essi che vissero come banditi in fondo al mare, / essi che vissero come pazzi in mezzo al cielo, / essi che si costruirono leggi fuori dalla legge, / essi che si adattarono a un mondo sotto il mondo / essi che crederono in un Dio servo di Dio, / essi che cantarono ai massacri dei re, / essi che ballarono alle guerre borghesi / essi che prepararono alle lotte operaie... /... deponendo l’onestà delle religioni contadine, dimenticando l’onore della malavita/ tradendo il candore dei popoli barbari, dietro ai loro Ali dagli Occhi Azzurri – [...] (Pasolini, 1965, pp. 159-160).

UN’INDAGINE IN DIVENIRE. Se non è verosimile analizzare un processo in fieri nella sua complessità, tuttavia è possibile seguire le tracce della ricerca pasoliniana nell’Italia del ventunesimo secolo, utilizzandola come dispositivo per un’indagine sullo stato della nazione. Innanzitutto è lecito interrogarsi sulla possibilità di un “erede” vero e proprio, in grado di far convergere nel ruolo di intervistatore-intervistato l’impegno civile, l’esposizione di sé stesso

come “caso di studio” e la realizzazione di un prodotto artistico. Dunque, con le parole rivolte da Pasolini a Manlio Cancogni, qualcuno in grado oggi di fare dell’intervista, e in particolare della videointervista⁶, “un capolavoro ideologico e politico” (Pasolini, 1967, p. 21), disobbedendo al Buddha interiore⁷.

L’unicità di Pasolini icona-artista-intervistatore non è certo replicabile, tuttavia, scindendo la figura di intervistatore e intervistato, e dunque il caso di studio dall’autore, è possibile delineare le nuove frontiere della videointervista a scopo civile in Italia ai giorni nostri, a partire dall’ambito prettamente giornalistico, con l’esempio monumentale di Enzo Biagi, intervistatore pasoliniano che, avendo operato principalmente nel XX secolo, non trova spazio nell’analisi che si sta per intraprendere. Volendoci attenere ad un’analisi del panorama italiano degli ultimi venti anni, isolato e degno di nota è il caso di Diego Bianchi, che ha costruito la propria tecnica narrativa proprio sulla conversazione pubblica, fondendo l’inchiesta giornalistica con l’intervista d’autore. Lo sviluppo di un vero e proprio *format* di videointervista è nato negli anni 2010, che lo hanno visto autore e presentatore di *Gazebo* (Rai 3, 2013-2017) e *Propaganda Live* (La7, 2017-in onda). A scandire entrambi i programmi, insieme agli interventi di alcuni ospiti fissi e lo spazio dedicato all’interazione con i social network, sono i reportage condotti da Bianchi, che abitualmente cala sé stesso nel caso di cronaca al centro della sua attenzione, offrendo la propria testimonianza diretta e prendendo attivamente parte alla realtà che vuole descrivere (le comunità di rifugiati ucraini in Italia, la nuova rotta di migranti verso la Francia, la situazione al confine tra Bielorussia e Polonia, gli scioperi alle acciaierie di Terni, Parigi all’indomani della strage di *Charlie Hebdo*, il terremoto ad Amatrice nel 2016, tra gli innumerevoli esempi), e le altrettanto innumerevoli interviste a “personaggi famosi” o particolarmente iconici tra cui la coppia di profughi siriani Naji e Ola, di cui è stato seguito l’inserimento in Germania, Giusi Nicolini, Rossana Rossanda, Greta Thunberg, Alessandro Barbero, Gino Strada, Ezio Bosso ed Emanuele Macaluso, per limitarci ad alcuni esempi significativi. Nella maggior parte dei casi i temi e gli interlocutori scelti sono i “casi scomodi” della cronaca italiana e internazionale, e l’intento è quello di dar voce ad aspetti, punti di vista e figure sociali che non trovano spazio e spessore nei palinsesti e nei contesti di informazione cosiddetti *mainstream* (anche se è impossibile definire questi contenuti come “impopolari” o “sconosciuti alla massa”, il confine lungo il quale ci si muove è ben più quello che separa il socialmente accettabile dalla scomodità mediatica). I dialoghi pubblici di *Zoro* avvengono spesso all’aperto, in strada, o nel contesto quotidiano dell’intervistato (si vedano a questo proposito gli esempi di Greta Thunberg e Alessandro Barbero). A differenza di Pasolini, che in *Comizi d’amore* dialoga con i propri interlocutori alle spalle della macchina da presa, spesso *Zoro* include sé stesso con inquadrature ravvicinate che richiamano immediatamente il contesto informale e spontaneo del *selfie*. Come nei reportage, anche nel caso delle conversazioni pubbliche *open-air*, Bianchi riesce a minimizzare la distanza tra pubblico e protagonisti includendo quanto più possibile dei verosimili “dietro le quinte” che trasmettono un senso di quotidianità: la partenza in macchina prima dell’intervista, l’attesa in un bar, l’arrivo dell’interlocutore. I toni della conversazione, sempre modulata in prima persona da *Zoro*, che utilizza un linguaggio semplice, ironico e mantiene volutamente l’uso di termini gergali o dialettali, sono solitamente altrettanto informali e pacati: le domande agevolano una narrazione spontanea e solo raramente la indirizzano in modo esplicito. L’interpretazione dell’autore emerge invece dai montaggi acuti, puntuali, indubbiamente

⁶ Per ragioni di spazio e di coerenza con l’esempio pasoliniano, mi attengo qui al caso di studio della videointervista tra arte e documentario nell’Italia del ventunesimo secolo, lasciando consapevolmente fuori illustri esempi quali Alexander Kluge, Oliver Stone, Michael Moore, Ai Wei Wei, Hans-Ulrich Obrist.

⁷ Altrettanto escluso da questa analisi perché più attinente all’ambito teatrale e performativo è il caso, centrale, di Milo Rau e in particolare *Das neue Evangelium* e *120 Tage von Sodom*.

didascalici e dotati di una precisa caratterizzazione estetica, a partire dalla scelta delle colonne sonore. Scrivono Damiano Garofalo e Luca Peretti, autori dell'unico saggio approfondimento su Diego Bianchi edito al momento in lingua italiana e incentrato su *Propaganda Live*:

Davanti ai primi televisori si riunivano famiglie e vicini di casa, nell'epoca dei social il programma di Diego Bianchi ripropone quell'esperienza corale, pur spingendo all'estremo l'esperienza più individuale, quella del selfie (Garofalo & Peretti, 2021, p. 287).

Se Diego Bianchi ha fatto della videointervista d'inchiesta un *format* giornalistico con una precisa impronta autoriale, l'eredità della ricerca pasoliniana è da rinvenire ancora più propriamente nei lungometraggi che attraverso la videointervista danno voce ai “ragazzi di vita” e agli “Ali dagli occhi azzurri” e allo stato della nazione italiana del ventunesimo secolo in ambito artistico-cinematografico. Qui l'esempio più recente è l'omaggio apertamente pasoliniano del regista tedesco Pepe Danquart⁸, che con l'intervista-documentario *Vor mir den Süden* è tornato a percorrere la “lunga strada di sabbia”⁹, con una Fiat 110 da Ventimiglia a Palmi, invitando gli italiani del 2019 a parlare del paese in cui vivono, a ricordare Pasolini e a fare un confronto basato su turismo, edilizia e immigrazione, con gli anni del boom economico, fornendo un nuovo ritratto delle coste italiane, a cinquant'anni dall'originale del 1959.

Gli esempi di intervista-documentario italiana sono numerosi e meritano un approfondimento dedicato – a partire dai loro canali di diffusione, tra cui spiccano le piattaforme online e il cinema indipendente – alcuni casi *mainstream* recenti ma particolarmente significativi. Il caso più recente è quello di *Futura* (2021), da poco presentato a Cannes e alla Festa del Cinema di Roma, in cui Alice Rohrwacher, Pietro Marcello e Francesco Munzi danno voce ai giovani italiani tra i 15 e i 20 anni (selezionati a campione, a differenza dell'esempio pasoliniano) che, alternando la “normalità” ai *lockdown* pandemici, raccontano sé stessi, la propria idea di futuro e di società, il disagio distopico provocato dai *social network* e la presa di coscienza della possibile fine del mondo. Gli stessi protagonisti sono stati intervistati più volte nell'arco del tempo. La tecnica scelta dai registi prevede che le domande si intuiscono dalle risposte. Le voci dei ragazzi, ritratti in primo piano e in momenti di vita quotidiana, mettono a nudo l'Italia di oggi, ancora popolata dai dialetti, dall'emarginazione sociale e dai legami familiari profondi, in cui una realtà rurale, anche se in via di estinzione e abbandonata dall'attenzione pubblica continua ad esistere e il benessere promesso ai tempi di *Comizi d'amore* è tutt'altro che raggiunto. I registi parlano infatti di “immaginario violato”, mettendo in luce un divario sociale basato sull'accesso alla cultura e sull'emancipazione economica, che drammaticamente richiama i ritratti pasoliniani degli anni '60. Oltre alla dimensione collettiva e al sentimento di ribellione, la grande assente nella vita degli adolescenti italiani contemporanei pare essere proprio la Storia, che non viene più tramandata. “A noi non raccontano niente” viene ripetuto più volte: un'accusa che ricorda le proteste delle giovani generazioni del secondo dopoguerra e che oggi suona come un'invocazione d'aiuto e impone una pratica attiva della memoria. Non a caso nel film, ad interrompere l'archivio del presente, si inseriscono testimonianze da ‘archivi del passato’, prima fra tutte quella del G8 di Genova, di cui la maggior parte degli adolescenti intervistati quasi non è a conoscenza. Come racconta Alice Rohrwacher, infatti, il film è nato come atto politico, con l'intento di creare un “archivio del presente” (cfr. Hot Corn, 2021) in grado di

⁸ Pepe Danquart (1955), regista tedesco nato nella Repubblica Federale, si era già distinto per l'attenzione all'indagine sociale attraverso i propri lavori, vincendo l'Oscar per il miglior cortometraggio nel 1993 con *Schwarzfahrer*, dedicato ai pregiudizi razziali nella neonata Repubblica Federale Tedesca unita.

⁹ Si fa qui riferimento al reportage omonimo realizzato da Pier Paolo Pasolini con il fotografo Paolo di Paolo per la rivista *Successo* nell'estate del 1959 sulle spiagge italiane; cfr. Pasolini (2017).

dialogare con il passato, per poter raccontare qual è lo stato dell'immaginario di un'epoca, nella sua molteplicità.

La stessa volontà di narrazione storica documentata dall'interno caratterizza i lungometraggi in forma di videointervista *Selfie* (2019) di Agostino Ferrente, *Napolislam* (2015) di Ernesto Pagano e *Robinù* (2016) di Michele Santoro, tutti dedicati alla città partenopea, teatro e cuore pulsante dell'Italia in continua evoluzione, città tragica, violenta e sublime narrata da Pier Paolo Pasolini, nonché ambientazione del suo *Decameron*. Con un progetto nato nel 2007 e portato a compimento nel 2016, *Napolislam*, finalista ai Nastri d'Argento 2016, è un lungometraggio ambizioso e necessario che ritrae la multiculturalità di una terra in cui la fede ha fin dall'antichità un'importanza sociale radicata e complessa, conversando con la ricca e sfaccettata realtà musulmana del capoluogo campano. Quella di Ernesto Pagano, che nel 2018 ha vinto il premio milanese "Il Razzismo è Una Brutta Storia" con *La vita di Marzouk*, un video-documentario che racconta la vita quotidiana del polistrumentista tunisino-napoletano Marzouk Mejiri, è un'indagine culturale attenta e sfaccettata che non teme di essere scomoda, affrontando temi critici e delicati come il terrorismo (proprio nel 2016 si era verificato l'attentato a *Charlie Hebdo*) e il ruolo della donna nella società, gli elementi di inclusione ed emarginazione nel contesto italiano, la prossimità e la distanza culturale, le storie di conversione da parte di atei e cattolici italiani che non si riconoscono più nel proprio contesto. Ancora una volta, la scelta del narratore è quella di rimanere in silenzio, lasciando agli intervistati la completa libertà e mettendosi in ascolto insieme allo spettatore.

La scelta di Agostino Ferrente di affidare un *iPhone* ai protagonisti di *Selfie* e lasciare a loro (quasi interamente) la regia delle videointerviste che vanno a comporre il film costituisce un ulteriore passo dalla conduzione artistica verso l'ascolto e la volontà di documentazione. *Selfie*, in concorso alla 69. Berlinale, è stato girato nel 2016 nel rione Traiano nel contesto degli amici e conoscenti di Davide Bifulco, morto a diciassette anni nella notte tra il 4 e il 5 settembre 2014 al termine di un inseguimento con le forze dell'ordine, dopo essere stato scambiato per un latitante. I due registi-protagonisti sono Alessandro e Pietro, due sedicenni del quartiere. Entrambi hanno lasciato la scuola e stanno cercando di inserirsi nel mondo del lavoro, uno come barista, l'altro come parrucchiere. Attraverso lo specchio del telefono cellulare i due amici raccontano per immagini sé stessi, gli affetti e la quotidianità di un'estate trascorsa nel quartiere, nel cuore di Napoli e al tempo stesso isolato dalla realtà esterna. L'area che circonda il viale Traiano è vista come irraggiungibile dallo Stato, "l'elefante", come viene definito da Alessandro e Pietro – distante ed in opposizione rispetto agli abitanti del *rione*, "le formiche". La vita nei quartieri popolari napoletani è un tema ormai dibattuto, se non abusato e tendente in alcuni casi allo stereotipo: per queste ragioni il merito più grande della tecnica di auto-intervista utilizzata da Ferrente è quello di abbandonare definitivamente l'autorialità e cercare invece di rendere tangibile e univoco il punto di vista dei protagonisti, immergendo lo spettatore nella realtà.

Un'altra morte, quella del giovanissimo boss della camorra Emanuele Sibillo (noto come ES17), ucciso a vent'anni nel 2015, è lo sfondo del ritratto di Napoli, e in particolare del quartiere di Forcella, raccontato da *Robinù*, un collage di videointerviste che ha dato forma al documentario di denuncia di Michele Santoro. Nella sua ricerca Santoro ha messo in luce aspetti fortemente contraddittori, come l'iconicità di Emanuele Sibillo, con la testa rasata, gli occhiali vistosi e la barba lunga, divenuto un vero e proprio *brand*, o la storia di Michele, il benefattore del quartiere chiamato "Robinù", intervistato nel carcere di Poggioreale dove sta scontando sedici anni di reclusione per aver sparato a due poliziotti. Nello stesso anno di *Robinù*, e a dieci anni dal debutto letterario che ha segnato il suo successo e il suo destino, Roberto Saviano ha raccontato la stessa realtà, aggiungendo elementi narrativi di finzione nella *Paranza dei bambini*, divenuto anche un film nel 2019.

Sono cresciuto in un territorio denso di racconti. Da ragazzino infatti mi veniva raccontata la storia di Annibale, o di Spartaco... come a tutti i ragazzini [...] Mi è sempre molto piaciuto... immaginare, anche quando giravo in Vespa sull'Appia... immaginare queste storie di ribellione, di forza (Saviano, 2021).

È con una citazione aperta a Pasolini che vaga sull'Appia come un cane senza padrone, come una forza del passato che si infiltra nel tempo presente, che l'autore di *Gomorra* (2006) ha recentemente presentato sé stesso in una videointervista. Roberto Saviano, giornalista d'inchiesta e autore di successo che vive sotto copertura dal 2006, oltre ad avvicinarsi all'autore di *Petrolio* come intellettuale dissidente e indagatore di un'Italia sommersa, connivente e abbandonata dallo Stato, nel corso degli anni si è esposto come icona mediatica, dialogando peraltro con altri dissidenti “in esilio” (si pensi alle conversazioni con Salman Rushdie; cfr. Saviano, 2022). Nel 2022 si è “messo in ascolto” come intervistatore nelle quattro puntate di *Insider. A faccia a faccia con il crimine*, una miniserie prodotta da Rai 3 con interviste a personaggi collusi o coinvolti nella lotta al narcotraffico. Già prima della nuova prefazione a *Il caos* (2015) firmata dall'autore partenopeo, la vicinanza tra i due autori è stata notata: Gerardo Guccini (2013) ha parlato di un “passaggio di testimone”, mentre il collettivo Wu Ming (2009), all'indomani della pubblicazione di *Gomorra*, ha accostato il best-seller di Saviano alle inchieste pasoliniane.

Seppur non conforme al genere vero e proprio della videointervista, l'opera di Roberto Saviano è un esempio significativo di eredità pasoliniana, e forse il più esplicito e coerente. È proprio al PPP autore delle *Ceneri di Gramsci* che si rivolge la voce narrante di *Gomorra* per ritrovare la forza di portare avanti la propria “scandalosa ricerca”:

Fu quando morì Francesco Iacomino però che compresi sino in fondo i meccanismi dell'edilizia. Aveva trentatré anni quando lo trovarono con la tuta da lavoro sul selciato, all'incrocio tra via Quattro Orologi e via Gabriele D'Annunzio a Ercolano. Era caduto da un'impalcatura. [...] Dovevo forse anch'io scegliermi un palazzo, il Palazzo, da far saltare in aria, ma ancor prima di infilarmi nella schizofrenia dell'attentatore, appena entrai nella crisi asmatica di rabbia mi rimbombò nelle orecchie l'io so di Pasolini come un jingle musicale che si ripeteva sino all'assillo. E così invece di setacciare palazzi da far saltare in aria, sono andato a Casarsa, sulla tomba di Pasolini. [...] Mi andava di trovare un posto. Un posto dove fosse ancora possibile riflettere senza vergogna sulla possibilità della parola. La possibilità di scrivere dei meccanismi del potere, al di là delle storie, oltre i dettagli. [...] “Pier Paolo Pasolini (1922-1975).” Al fianco, poco più in là, quella della madre. Mi sembrò d'essere meno solo, e lì iniziai a biasciare la mia rabbia, con i pugni stretti sino a far entrare le unghie nella carne del palmo. Iniziai ad articolare il mio io so, l'io so del mio tempo (Saviano, 2006, pp. 257-258).

Riferimenti bibliografici:

- Annovi, G.M., (2017). *Pier Paolo Pasolini. Performing Authorship*. New York: Columbia University Press.
- Garofalo, D., Peretti, L., (2021). *Propaganda Live – La tv come comunità intermediale*, in Barra, L., Guarnaccia, F., (cur.), *SuperTele. Come guardare la televisione*. Roma: Minimum Fax, pp. 285-308.
- Bazzocchi, M.A. (2022). *Alfabeto Pasolini*. Roma: Carocci.
- Blathtwayt, R. (1893). *Interviews*. London: A.W. Hall.

- Bronzini, B. (2020). *Dare forma al silenzio. Heiner Müller e Pier Paolo Pasolini artisti dell'intervista*. Pisa: Pacini.
- De Franceschi, L. (cur.). (2022). *Migrazioni, cittadinanze, inclusività. Narrazioni dell'Italia plurale, tra immaginario e politiche per la diversità*. Roma: tab.
- Fastelli, F. (2020). *L'intervista letteraria. Storia e teoria di un genere trascurato*. Roma: Carocci.
- Foucault, M. (2009). *Il governo di sé e degli altri. Corso al Collège de France (1982-1983)*. Milano: Feltrinelli.
- Gallerani, G.M. (2022). *L'intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria*. Firenze: Firenze University Press.
- Halliday, J. (1992). *Pasolini su Pasolini* (C. Salmaggi, trad.). Parma: Guanda.
- Kunz-Vitali, F. (2014). Vorwort. In G. Galli, *Pasolini. Der dissidente Kommunist* (pp. 7-21). Amburgo: Laika.
- (2015) Macchine infernali (da far inceppare). Per una lettura dell'«Histoire du Soldat» di Pier Paolo Pasolini. *Studi Pasoliniani*, 9, 55-73.
- La Porta, F. (cur.). (2021). *Pasolini e Sciascia. Ultimi eretici*. Venezia: Marsilio.
- Magris, C. (2020). *La croce del sud*. Milano: Mondadori.
- Pasolini, P. (1964). *Poesia in forma di rosa*. Milano: Garzanti.
- (1965). *Alì dagli occhi azzurri*. Milano: Garzanti.
- (1967). Se nasci in un piccolo paese sei fregato, *La Fiera letteraria*, 50; poi in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* (pp. 1617-1620). Milano: Mondadori.
- (1974, 14 novembre). Che cos'è questo golpe?. *Corriere della sera*.
- (1975). *Scritti corsari*. Milano: Garzanti.
- (1995). *Interviste corsare sulla politica e sulla vita 1955-1975*. Roma: Atlantide.
- (2009). *Io so*. Milano: Garzanti.
- (2015). *Il caos* (R. Saviano, cur.). Milano: Garzanti.
- (2017). *La lunga strada di sabbia*. Milano: Guanda.
- Rancière, J. (2009). *Il disagio dell'estetica* (P. Godani, cur.). Pisa: ETS.
- Ricciardi, S. (2011). *Gli artifici della non-fiction*. Massa: Transeuropa.
- Rushdie, S. (1988). *I versi satanici* (E. Capriolo, cur.). Milano: Mondadori.
- Saviano, R. (2006). *Gomorra*. Milano: Mondadori.
- (2016). *La paranza dei bambini*. Milano: Feltrinelli.
- Sedita, G. (2010). *Gli intellettuali di Mussolini*. Firenze: Le Lettere.
- Toffolo, D. (2002). *Intervista a Pasolini*. Pordenone: Biblioteca dell'Immagine.
- (2002). *Pasolini*, (postfazione di Marco Antonio Bazzocchi). Milano: Rizzoli Lizard.
- Wu Ming, (2009). *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Torino: Einaudi, pp. 29-30.

Filmografia:

- Danquardt, P. (2021). *Vor mir der Süden*.
- Ferrente, A. (2016). *Selfie*.
- Frost, D. (1977). *Frost/Nixon Interviews*.
- Giovannesi, C. (2019). *La paranza dei bambini*.
- Guareschi, G. & Pasolini, P.P. (1963). *La rabbia*.
- Kazan, E. (1957). *A Face in The Crowd*.
- Lumet, S. (1976). *Network*.
- Munzi, M., & Rohrwacher, A. (2021). *Futura*.
- Pagano, E. (2015). *Napolislam*.

- Pasolini, P.P. (1963). *La ricotta*, in *Ro.Go.Pa.G.*
 — (1965). *Comizi d'amore*.
 — (1965) *Sopralluoghi in Palestina*.
 — (1968) *Appunti per un film sull'India*.
 — (1970) *Appunti per un romanzo sull'immondezza*.
 — (1971) *Le mura di Saan'a*.
 — (1972) *12 dicembre lotta continua*.
 — (1973) *Appunti per un Orestide africana*.
 — (1974) *La forma della città*.
 Rau, M. (2019). *Das neue Evangelium*.
 Santoro, M. (2016). *Robinù*.
 Stone, O. (2017). *The Putin Interviews*.

Sitografia:

- III B: facciamo l'appello* (1971), <<https://www.raiplay.it/video/2022/01/Pasolini-e-la-TV---III-B-facciamo-lappello-Biagi-intervista-Pasolini-4fb80926-9a69-42d4-96c4-f5acc19638cf.html>>
- Guccini, G. (2013), *Pasolini teatri di narrazione. Saviano, passaggi di testimone*, <<http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/spettacoli-e-teatro/pasolini-teatri-di-narrazione-saviano-passaggi-di-testimone-di-gerardo-guccini/>>
- Hot Corn (2021), *Intervista a Alice Rohrwacher, Pietro Marcello e Francesco Munzi, del 23.10.2021*, <<https://www.youtube.com/watch?v=ZAfkZdUt7VI>>
- Il rito collettivo di guardare la tv è rinato con Propaganda*, <<https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/il-gesto-collettivo-di-guardare-la-tv-e-rinato-con-propaganda-sirvhn6>>
- Pasolini, P., *Intervista a Ezra Pound* (1967), <<http://www.letteratura.rai.it/articoli/pasolini-ed-ezra-pound-un-incontro-di-poesia-e-di-amicizia/18706/default.aspx>>
- Propaganda Live*, <<https://www.la7.it/propagandalive>>
- Salman R. (2017), *On Truth, Beauty, The Ethics...*, <<https://www.youtube.com/watch?v=NJatgJaAzk>>
- Saviano R. (2012), *Saviano e Rushdie: "Continua a scrivere"*: <https://www.lastampa.it/cultura/2022/08/12/video/salman_rushdie_a_roberto_saviano_continua_a_scrivere-6164648/>
- Saviano R. (2012), *Sull'essere perseguitato*. <<https://video.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/salman-rushdie-a-roberto-saviano-continua-a-scrivere/111315/109706>>
- Saviano R. (2021), *Saviano racconta Saviano*, <<https://www.youtube.com/watch?v=LNDm7zD7jdY>>
- Saviano R. (2022), *Perché vogliono morto Salman Rushdie*, <<https://www.youtube.com/watch?v=KvPRwA8sIWc>>
- Tolleranza Zoro* (2008-2011): <<https://www.youtube.com/watch?v=dHinxZGcSNI>>

Pasolini non è Vangelo: Milo Rau e The New Gospel

Pasolini is not Vangelo: Milo Rau and The New Gospel

MADDALENA GIOVANNELLI

maddalena.giovannelli@usi.ch / Università della Svizzera Italiana

RIASSUNTO: Il lavoro di Milo Rau sviluppa uno stretto dialogo con Pier Paolo Pasolini. Guardando agli *Appunti per un'Orestiade Africana* e al *Vangelo Secondo Matteo* di Pasolini, Rau ha presentato al Festival di Venezia 2020 una nuova versione del *Nuovo Vangelo (The New Gospel)*. Questa volta, Gesù è interpretato dall'attivista politico camerunense Yvan Sagnet, che difende i diritti dei lavoratori clandestini sfruttati da un sistema agricolo mafioso. Il saggio mette in luce l'eredità di Pasolini non solo ne *Il nuovo Vangelo*, ma anche nel *Manifesto* e nel teatro di Milo Rau.

Parole chiave: Pasolini; Milo Rau; Vangelo; Appunti per un'Orestiade africana; Cinema

Abstract: The work of Milo Rau develops a close dialogue with Pier Paolo Pasolini. Looking at Pasolini's Appunti per un'Orestiade Africana and Il Vangelo Secondo Matteo, Rau presented in Venice Festival 2020 a new version of The New Gospel. This time, Jesus was played by the Cameroonian political activist Yvan Sagnet, who defends the rights of the illegal workers exploited by a mafia-led agricultural system. The paper highlights the Pasolini's legacy not only in The New Gospel, but also in Milo Rau's Manifesto, and theatre.

Keywords: Pasolini; Milo Rau; The New Gospel; Appunti per un'Orestiade africana; Cinema

Come la cavalleria mongola, Pasolini onnipresente e invisibile attacca all'improvviso e un momento dopo non c'è più e soltanto una nuvola di polvere all'orizzonte ricorda il suo passaggio. Lo stavamo pensando immerso nei folli problemi della trasposizione cinematografica del *Vangelo di san Matteo*, nella ricerca dell'interprete di Gesù [...] ed ecco che sui muri si annuncia il *Vantone*.
(Flaiano, 1983, p. 123)

Queste gustose righe di Ennio Flaiano, che inaugurano una recensione del *Vantone* apparsa su *L'Europeo* nel gennaio 1964, ben descrivono l'atmosfera che precede l'uscita del *Vangelo* pasoliniano. Il vivace ambiente giornalistico di via Veneto, per nulla lontano per frequentazioni e abitudini dallo stesso Pasolini, registra con ironia l'attività vorticoso, incessante, e imprevedibile dell'intellettuale friulano. Basterebbe questo aspetto, tra i molti altri, a favorire un accostamento tra Pasolini e il regista svizzero Milo Rau, una delle personalità che si è più fortemente imposta sulla scena europea nell'ultimo decennio (Mango, 2019). Nello stesso anno in cui la sua versione del *Nuovo Vangelo* viene presentata al Festival del Cinema di Venezia (2020), Rau – una nuvola di polvere all'orizzonte – vola in Amazzonia per il progetto di un'*Antigone* attivista pronta a scontrarsi con un Creonte/Bolsonaro. A cercare le tracce del mito greco fuori dall'Europa, beninteso, l'ha sollecitato proprio Pasolini (Bizzarri, 2019).

MILO RAU NEL LABORATORIO PASOLINI. Nato a Berna nel 1977, Rau si forma tra Berlino, Parigi e Zurigo (tra i suoi professori, Pierre Bourdieu), e nel 1997 comincia una carriera da reporter con predisposizione per l'indagine sociologica. L'attività giornalistica e la passione per l'inchiesta – primo elemento che avvicina Rau a Pasolini – precedono dunque di gran lunga l'incontro con la pratica teatrale e cinematografica.

Su simili inclinazioni e interessi fonda, nel 2007, l'*International Institute of Political Murder* (IIPM), una compagnia impegnata nella creazione e diffusione internazionale di spettacoli teatrali, e film volti ad indagare le grandi tragedie della storia più recente e i conflitti sociali: le prime produzioni di Rau trattano argomenti come la fine del dittatore rumeno Nicolae Ceaușescu e di sua moglie Elena (*The Last Days of the Ceausescus*, 2009), il genocidio in Rwanda (*Hate Radio*, 2011) e il celebre attacco terroristico del norvegese Anders B. Breivik (*Breivik Statement*, 2012).

Il dialogo con Pasolini si intensifica e si rende più esplicito a partire dal 2017, quasi che il *corpus* delle opere del maestro scomparso rappresenti una virtuale bottega dove, tra omaggi e prese di distanza, delineare la propria specifica personalità artistica. Debutta nel 2017 alla Schauspielhaus di Zurigo *The 120 days of Sodom*, un remake teatrale del film pasoliniano del 1975, che costituisce per Rau il diretto precedente del progetto *The New Gospel*; vengono scritturati, per recitare nel ruolo dei torturati, dodici ragazzi affetti da sindrome di down. Come in altri spettacoli (soprattutto *Five Easy Pieces*, 2016), Rau sembra interessato soprattutto all'ambiguità costitutiva della posizione dello spettatore come testimone della rappresentazione. La natura provocatoria e disturbante dell'ipotesto ("scandalizzare è un diritto", tuonava PPP in un'intervista del 1975 al programma francese Dix De Der) e la scelta di lavorare con performer disabili consente a Rau di indagare a fondo i significati e le contraddizioni della dimensione dello scandalo nella società contemporanea. "Com'è possibile che non tolleriamo di vedere certe cose sulla scena", si chiede il regista, "eppure le sopportiamo tranquillamente nella vita di ogni giorno? Cosa dice questo di noi come spettatori e come società civile? Cos'è veramente scandaloso?" (Pastore, 2018).

Nel 2018, poco dopo aver ottenuto la direzione del teatro di Gent in Belgio, Rau pubblica un *Decalogo*, che a tutt'oggi costituisce una chiave di lettura imprescindibile per accedere agli spettacoli del regista (il testo è disponibile in italiano all'interno di Rau, 2019a). Cosa ha in comune questo testo programmatico con il celebre *Manifesto per un nuovo teatro* pubblicato da Pasolini su "Nuovi Argomenti" esattamente cinquant'anni prima (Casi, 2005)? Di primo

acchito – se si eccettua il linguaggio necessariamente apodittico della forma manifesto – può sembrare che l’asciutto testo di Rau si collochi ben lontano dalla più verbosa e argomentata traccia pasoliniana; e in effetti il regista preferisce citare, tra i suoi riferimenti espliciti, l’altrettanto scarno decalogo Dogma 95 (Rau, 2019a, p. 21). Ma ad una lettura più approfondita emergono evidenti consonanze. Analoga, per esempio, è la postura critica nei confronti dei meccanismi di produzione e distribuzione del teatro contemporaneo. Laddove Pasolini stigmatizzava esplicitamente un sistema teatrale consacrato unicamente al godimento di una classe altoborghese, Rau mette il dito nelle piaghe del panorama di oggi, troppo orientato alla vendita e al prodotto (punto 2: “Il teatro non è un prodotto, è un processo di produzione”), che concede vita troppo breve agli spettacoli puntando con logica consumistica alla sovrapproduzione e al ricambio, e che tende a non uscire dai circuiti rodati e alla moda (punto 10: “Ogni produzione deve essere mostrata in almeno dieci località in almeno tre paesi”).

Altri due passaggi sono di altrettanto chiara ispirazione pasoliniana: si impone la presenza in scena di almeno due attori non professionisti (punto 7), e ci si propone di condividere con il pubblico “casting, prove e dibattiti” (punto 2). A ben guardare niente del genere appare nel *Manifesto per un nuovo teatro* del 1968: Pasolini immagina qui l’attore come un “uomo di cultura” capace di farsi “veicolo vivente del testo” e di comprendere con “acume critico” i significati profondi del dettato e non menziona l’ipotesi di mostrare il lavoro *work in progress*. Ma è ben noto come la filmografia pasoliniana abbia invece anticipato e precorso le pratiche di coinvolgimento dei non professionisti, così come l’esposizione del *making-of* dell’opera. Rau non ripropone e non cita dunque la lettera del testo del *Manifesto*, ma piuttosto rielabora le istanze più attuali e rilevanti della prassi artistica di Pasolini riproponendole nel proprio; e avremo modo di osservare come tale attitudine alla libera e non servile interpretazione dell’eredità pasoliniana contraddistingua anche le scelte di *Nuovo Vangelo*.

Qualcosa di simile si registra anche nella relazione tra *Orestes in Mosul* (2019) – l’*Orestea* che Rau ambienta e prepara in Iraq – e *Appunti per un’Orestide africana* (1969), parte del progetto incompiuto *Poema sul Terzo Mondo*, che Pasolini avrebbe voluto articolare in cinque capitoli (Fusillo, 2022).

“*Orestes in Mosul* is nothing more than a making-of: we are telling what we experienced in Mosul”: questa dichiarazione di Rau, raccolta in un’intervista con il drammaturgo Stefan Blaske (in Rau, 2019b) potrebbe valere come descrizione concisa e calzante anche per l’*Orestide* africana. In effetti non sono poche le analogie strutturali tra le due composizioni.

Biafra, 1969: “Sono venuto a girare gli appunti per un film. Questo film sarebbe l’*Orestide* di Eschilo, da girarsi in Africa”, dichiara a mo’ di prologo la voce fuori campo di Pasolini nell’incipit, mentre la sua figura si riflette nella vetrina di un negozio.

Mosul, 2019: ecco apparire anche Rau di sfuggita in video, nelle prime scene dello spettacolo, mentre osserva da una terrazza le rovine della città irachena. In sua compagnia ci sono un fotografo e un attore olandese, che ci informa: “abbiamo cercato dei luoghi dove girare la nostra *Orestea*. Eccomi qui sul tetto di un magazzino in rovina, come tutti gli edifici”. Il gruppo sembra intento in un’attività a mezza via tra un sopralluogo e la ricerca antropologica sul campo. La postura mostrata corrisponde per altro a verità: il regista e i suoi collaboratori hanno in effetti cominciato a visitare l’Iraq fin dal 2016, assistendo in prima persona alle importanti trasformazioni politiche in atto.

Altre analogie non mancano. Una significativa parte di entrambe le *Orestee* (in termini tanto di durata quanto di rilevanza) mostra il processo di selezione degli attori, ed esplicita il criterio della scelta. Pasolini passa in rassegna con la sua telecamera potenziali interpreti di Agamennone, posando il suo occhio registico su contadini e semplici passanti, con un meccanismo che è stato felicemente denominato “casting indiretto” (Solinas, 2011, p. 65). Rau apprende e ripropone il gioco, ma lo trasforma in un fondamento per la stesura della drammaturgia: i lunghi momenti di dialogo con la cittadinanza (di cui Rau racconta nel già

citato dialogo con Blaske, ma che non trovano estesa narrazione nello spettacolo) servono innanzitutto a raccogliere testimonianze che formeranno e nutriranno il copione, e solo in seconda battuta come “provini”. Gli attori poi coinvolti nel progetto – la maggior parte di loro non professionisti – esplicitano immancabilmente nello spettacolo il legame tra la loro vita e l’*Orestes*, oppure tra le proprie tragedie personali e il loro ruolo nel plot della tragedia. L’attore belga Johan Leysen, per esempio, si sofferma a narrare i suoi studi sull’Iraq, Baraa Ali (che darà vita a Ifigenia) racconta di come abbia rischiato di essere rapita e messa a morte dall’ISIS, Risto Kubar (un Oreste che bacerà Pilade) racconta della propria omosessualità e delle persecuzioni omofobe in Iraq.

Una simile pratica di ascolto e coinvolgimento dei testimoni segna una consapevole distanza con il *modus operandi* di Pasolini, che letteralmente sovrappone le proprie riflessioni autoriali, sotto forma di voce fuori campo, alla comunità che riprende e osserva. Rau, rinunciando a comparire come *persona loquens* nella sceneggiatura e limitandosi a tessere racconti personali di altri (“A collective autorship is not a dream but a necessity”) evita dunque ogni rischio di appropriazione culturale e di semplificazione (“We noted how absurd it would be to produce this text without the expertise of Iraqi actors”, Rau, 2019b, p. 13). L’efficace dispositivo metafilmico ideato da Pasolini per far fronte alle attese polemiche – cioè l’inserimento nel montaggio di un dibattito realmente avvenuto all’Università La Sapienza, dove gli studenti mettono in luce l’ambiguità ideologica del film – non compare nell’*Orestes* iracheno: il regista svizzero si sente evidentemente al riparo da simili critiche. Eppure lo stratagemma appreso nella bottega di Pasolini (“l’antidoto”, lo ha definito con efficacia Viano, 1993, pp. 252-253) sarà utile a Rau un anno più tardi, quando si troverà alle prese con il *Vangelo*.

APPUNTI PER UN *NUOVO VANGELO* DA FARSI. Nel 2019, quando Matera Capitale europea della Cultura lo convoca per un progetto, Milo Rau è già uno dei nomi più forti e riconosciuti dell’intera scena europea. La proposta è quella di un nuovo *Vangelo* girato ancora una volta a Matera, in dialogo con la pellicola di Pasolini nel 1964 e con la *Passione di Cristo* di Mel Gibson (2004).

Rau accetta e, dopo i consueti sopralluoghi, decide di orientare interamente la sua rilettura sulle pratiche del caporalato in sud Italia, e sullo sfruttamento dei lavoratori agricoli senza permesso di soggiorno: Gesù e i suoi apostoli – dichiara Rau a più riprese – oggi si muoverebbero tra gli ultimi, nei campi e tra le baracche (Rau, 2019c). Ancora una volta il regista sceglie di partire dalla ricerca sul campo (interviste ai testimoni e sopralluoghi) e di condividere con il pubblico le tappe del lavoro per il film e, in qualche modo, i suoi presupposti teorici (Donati, 2019). Nel corso del 2019 si susseguono manifestazioni pubbliche, regolarmente inserite nel palinsesto culturale di Matera Capitale, che si presentano con un doppio statuto: da un lato momenti di creazione artistica esposti all’occhio dell’osservatore (Rau e il suo staff riprendono costantemente tutto ciò che avviene); dall’altro azioni politico-sociali con l’ambizione ad incidere sulla realtà. La *Rivolta della Dignità* (girata nel settembre 2019) per esempio, è allo stesso tempo una vera manifestazione pubblica per attirare l’attenzione sulle disumane condizioni di vita dei lavoratori stagionali, e la scena di un film girata *en plein air*, con la collaborazione attiva di cittadini e volontari (nel corso dell’autunno è stato infatti divulgato il calendario delle riprese, e diffusa una call per reclutare cittadini-figuranti).

Apprendo il cantiere delle riprese, e testimoniando larga parte dei processi avvenuti nell’autunno del 2019 all’interno del film poi presentato a Venezia nel 2020, Rau decide di fatto di muoversi in un terreno più vicino agli *Appunti per un’Orestide* che al *Vangelo*.

Se Pasolini intendeva seguire quasi pedissequamente il testo biblico (“tradurlo fedelmente in immagini, seguendone senza omissione o aggiunta il racconto”, scrive a Lucio Caruso in una lettera raccolta nella pubblicazione Garzanti dedicata al *Vangelo secondo Matteo*, 1964),

e desiderava evitare ogni spiegazione o ingerenza nella sequenza delle scene, Rau al contrario intende esplicitare i motivi della sua scelta, e le ragioni politiche che la determinano. E così, fin dall'incipit del film, compare nelle riprese come un Pasolini reporter: esattamente come accade in *Orestes in Mosul*, osserva Matera da una terrazza e indica il panorama a Yvan Sagnet (scelto come interprete di Cristo), rivelandogli che laggiù, sull'altipiano, si nascondono ancora i fori delle croci usate per i loro film da Pasolini e Mel Gibson. Nella scena successiva, la videocamera si addentra tra le strade della Basilicata, nelle baraccopoli dove i lavoratori stagionali sono costretti a vivere, proprio come Pasolini indugiava lungo le vie e tra i volti dei villaggi africani.

Le scene di *The New Gospel* si muovono costantemente tra tre differenti poli: le interviste e le testimonianze dei lavoratori, e le riprese che li ritraggono mentre portano avanti le lotte sindacali; i casting, le prove e le riprese del film da farsi; il remake di alcune selezionate scene del *Vangelo*. Naturalmente, i tre piani precipitano costantemente l'uno dentro l'altro, e Rau procede volentieri per via contrastiva: nella *Rivolta della Dignità* i vestiti dei turisti e dei passanti spiccano accanto ai veli e alle tuniche palestinesi; nelle bellissime sequenze dell'Ultima Cena i piatti di plastica si inseriscono come un corpo estraneo in una scena ad alto impatto pittorico; gli sgherri di Ponzio Pilato trascinano Cristo in macchina come in un arresto.

Ma le maggiori consonanze con il *Vangelo* pasoliniano non vanno cercate negli episodi biblici riprodotti con maggiore o minore fedeltà (Rau sembra di tanto in tanto sfidare lo spettatore a cogliere analogie e differenze, come nel caso del Battesimo girato sulla spiaggia invece che presso il torrente di Chia), quanto piuttosto nei criteri per la scelta degli attori. Il cast nel 1964 era composto, come è noto, interamente da non professionisti selezionati per vicinanza (estetica o biografica) al personaggio interpretato: a cominciare dal comunista Enrique Irazoqui, ideale per dare vita a un Gesù pauperista e amante degli ultimi (Kumlien, 1965), passando per un Giuda camionista (Otello Sestili), fino alla *mater dolorosa* Susanna Pasolini. Con *The New Gospel* Rau procede in modo analogo esplicitando sempre, attraverso interviste o altri escamotage interni alla sceneggiatura, il legame tra il performer e il personaggio. Yvan Sagnet, attivista camerunense in prima linea nella battaglia contro il caporalato, può dare vita a un nuovo Gesù, i suoi compagni di lotta possono incarnare gli Apostoli, mentre Maddalena è una ex prostituta che, intervistata, parla delle violenze subite e del suo desiderio di riscatto. Su un altro piano, Rau gioca a esplicitare e mettere in rilevanza il curriculum artistico degli attori: Irazoqui (che morirà a poche settimane dalla *première* del film) interpreta qui Giovanni Battista e, proprio in virtù della sua esperienza sul set di Pasolini, segue Sagnet come coach attoriale; Maria invece è Maia Morgenstern, già madre nella *Passione* di Mel Gibson.

Persino nella scelta dei figuranti e dei personaggi secondari, Rau valorizza inclinazioni e storie personali. Come previsto dal *Manifesto*, il film mostra anche frammenti dei casting, lasciando intravedere quali ragioni profonde spingano il cittadino al set: sorprendente, per esempio, è il caso di un ragazzo cattolico che si dichiara interessato a sperimentare la violenza al suo dio (“trovarsi a uccidere e massacrare il proprio Dio, che può essere anche il proprio ego”) e che si rivela poi uno dei più crudeli ed efferati torturatori di Cristo.

Tra le molte ragioni che spinsero Pasolini alla ricerca di non professionisti per il suo *Vangelo*, c'era anche la volontà di sovvertire “la verosimiglianza neorealista” grazie alla monotonia e all’“impacciato imbarazzo” dei neofiti (Millicent, 2010, p. 7). Un simile effetto di forzato straniamento è ricercato – e per certi versi amplificato – da Rau: gli attori pronunciano le loro poche battute (la sceneggiatura delle scene evangeliche resta assai più scarna di quella pasoliniana) in un italiano imparato da poco o a fatica, spesso dando l'impressione di ripetere meccanicamente una frase imparata a memoria (Pasolini fece invece doppiare il catalano Irazoqui dall'attore professionista Enrico Maria Salerno). Il regista, del resto, non intende affatto immergere mimeticamente lo spettatore negli episodi del *Vangelo*, quanto piuttosto

renderlo lucidamente consapevole, in ogni momento, della coesistenza di diversi piani e diversi livelli che agiscono nella rappresentazione.

Nel *Nuovo Vangelo* di Rau il film-ipotesto nel 1964 viene costantemente nominato, re-performato, proiettato a beneficio del cast e dei lavoratori (in due diverse occasioni). Non meno forte, tuttavia, pare l'influenza di altri modelli impliciti. Oltre alla già citata *Orestide* africana, è possibile per esempio riconoscere alcune istanze del film *La ricotta* (1963), dove Pasolini segue le tragicomiche vicende di una troupe che sta mettendo in scena *La Passione di Cristo* sotto la direzione di un regista marxista (proprio come Rau). La sceneggiatura pasoliniana dipinge, intorno al set, il mondo politico e culturale del suo tempo (giornalisti, produttori, autorità, ricchi aristocratici in cerca di fama; cfr. Subini 2011, p. 113), così come *The New Gospel* immortala nel suo documentario il sottobosco che si muove intorno a Matera Capitale della cultura (il sindaco, gli operatori, i turisti, gli attori in cerca di fama) e all'universo del lavoro stagionale (poliziotti, sindacalisti); tanto nell'uno quanto nell'altro caso, la realtà e i suoi rapporti di forza riverberano nel racconto evangelico.

Nella *Ricotta* una comparsa reclutata per il ruolo del ladrone, dopo aver elemosinato cestini da pranzo sul set per nutrire se stesso e la famiglia, finisce per morire di stenti sulla croce proprio durante il ciak. “Crepare: non aveva altro modo per ricordarci che anche lui era vivo”, commenta amaramente il regista guardando il cadavere crocifisso. La medesima funzione disvelante – sembra suggerire Milo Rau con il *Nuovo Vangelo* – rivestono le morti sul lavoro dei braccianti stagionali che compaiono periodicamente nelle pagine di cronaca: l'improvvisa emersione di un mondo che l'opinione pubblica ha costantemente davanti agli occhi ma che non guarda (“questi ragazzi soffrono la fame”, spiega in un'assemblea pubblica Samuel Jacobs/Giuda “se vi fermaste a guardare, vedreste che non stanno affatto bene”). Mentre la *Ricotta* si chiude sulla cruda immagine della croce, Rau mostra invece quello che accade subito dopo: una voce urla “cut!”, Yvan Sagnet/Gesù apre gli occhi, lo staff lo fa scendere dalla croce e lo avvolge con una coperta. La ripetizione potenzialmente infinita della morte sulla scena è, del resto, un *topos* nella poetica di Rau.

Alla fine di *The Repetition* (2018), spettacolo che indaga l'omicidio del giovane belga Ihsane Jarfi avvenuto a Liegi nel 2012, il cadavere dell'assassinato resta in scena, senza vita: ma dopo qualche minuto – ancora all'interno della cornice spettacolare – l'attore si alza, e lo farà ancora, in tutte le serate della rappresentazione. A rimarcare il valore della scelta registica, vengono condivisi con il pubblico i versi di *Impressioni teatrali* di Wisława Szymborska, dedicati al “sesto atto della tragedia”, quello in cui i vivi e i morti si allineano per prendere gli applausi. Quando, cioè, la rappresentazione si rivela per quello che è – un'imitazione della realtà – ma non per questo risulta meno dolorosa: l'infinita replicabilità è dunque il rituale necessario per penetrare nella dimensione del tragico. La lunga sequenza di Sagnet che scende dalla croce, visibilmente provato dall'esperienza ‘fittizia’ appena vissuta, è dunque certamente da inquadrare all'interno della ricerca di Rau sulla dimensione contemporanea del tragico (Giovannelli, 2019). Il valore del re-enactment per il regista, tuttavia, è da intendersi in una prospettiva non solo estetica ma anche più in senso lato politica: la ripetizione, mai del tutto uguale a se stessa, lascia affiorare la possibilità di un intervento sul futuro (Sacco, 2017; Ferraresi, 2019). È inevitabile che il Cristo-bracciante venga nuovamente crocifisso, ancora e ancora?

SI TRATTA DI CAMBIARE IL MONDO? LA RICEZIONE DI *THE NEW GOSPEL*. Attilio Scarpellini, critico teatrale romano già attento al percorso artistico di Rau, pubblica nell'aprile 2021 un'aspra recensione sul *Nuovo Vangelo*: nota la pervasiva “premeditazione dello sguardo ideologico” che vizia il film, e osserva come “il bulimico nervosismo di Rau, ragazzo prodigio e ben presto viziato dello spettacolo contemporaneo”, finisca per cadere in una certa “mania operativa” (Scarpellini, 2021). Per comprendere fino in fondo simili critiche – che

assomigliano non poco a quelle rivolte a Pasolini dai suoi contemporanei – occorre considerare anche l’impatto sul pubblico italiano ottenuto da una delle tappe meno fortunate (cfr. anche Donati, 2019) del percorso di preparazione a *The New Gospel*.

Nell’ottobre 2019, all’indomani delle ricerche sul campo e delle manifestazioni a Matera svolte tra l’estate e l’autunno, il progetto approda per una serata al Teatro Argentina di Roma. In un simile contesto cittadino l’assemblea-performance, preparata da Rau sulla falsariga della “Rivolta della dignità” materana con striscioni e megafoni, finisce per rivolgersi a una platea da *soirée* teatrale già ideologicamente schierata (“slogan posticci che rintoccavano penosamente a vuoto e quei manifesti che tappezzavano i palchetti facendo sembrare occupato un teatro che non lo era”, racconta ancora Scarpellini). Alla ‘finta’ assemblea viene dunque rimproverato da più parti di essere schierata ma inoffensiva, assai meno utile di una ‘vera’ assemblea o a un ‘vero’ sit-in. Allo stesso modo, le azioni collettive organizzate a Matera *ad usum* delle riprese non sono forse assai meno efficaci delle ‘vere’ azioni di lotta? Rau, naturalmente, prevede le accuse e – proprio come ha appreso alla bottega di Pasolini – le include come un antidoto all’interno della sua sceneggiatura. Il sindacalista Gianni Fabbris, alla fine di un’intervista al Tg regionale, nota come la presenza della troupe di *The New Gospel* abbia influito negativamente sull’esito del servizio televisivo e, più in generale, come le esigenze delle riprese non possano coincidere con quelle estemporanee delle manifestazioni: “io non faccio film, io organizzo le lotte: non posso programmare tutto!”. La scena viene naturalmente inclusa nel montaggio finale, e non è difficile intravedere il sorriso divertito di Rau che, con le spalle alla telecamera, dialoga con Fabbris forse già immaginando di utilizzare la scena *à la* Pasolini.

Se attraverso il primo punto del *Manifesto*, di chiaro stampo marxista (“non si tratta più soltanto di ritrarre il mondo, si tratta di cambiarlo”), il regista sembrava collocarsi apertamente in una cornice vicina all’attivismo, in questa scena egli sembra improvvisamente rivelarci che la sua azione artistica non solo non è efficace, ma rischia persino di essere dannosa per il contesto. È curioso osservare, in questa prospettiva, come *The New Gospel* renda visibile solo una parte delle azioni politiche effettivamente compiute nel territorio di Matera contestualmente allo sviluppo del progetto: in altre sedi Rau (2019c) racconta di aver contribuito a creare una rete di trenta associazioni attive sul fronte del sostegno ai braccianti, di avere favorito un accordo con una rete di supermercati per la vendita di salse di pomodoro prodotte senza sfruttamento, e infine di aver incentivato una campagna di sostegno economico internazionale per la creazione di nuove abitazioni per i lavoratori. Come mai nessuno di questi risultati viene testimoniato nella sceneggiatura?

Rau mostra di avere molto chiara la destinazione finale del suo film: gli spettatori previsti al Festival del Cinema di Venezia (proprio come all’Argentina di Roma) non sono il variegato gruppo di sindacalisti e braccianti con cui ha lavorato a Matera, né i turisti talvolta disinteressati o disinformati della Capitale europea della Cultura; il pubblico di cinema e teatro – le parole provengono non a caso dal *Manifesto* di Pasolini – è “costituito nella massima parte da quelli che si definiscono dei progressisti di sinistra”. Rau non è dunque interessato, per ottenere il compiacimento di quei fruitori, a porre sotto la lente di ingrandimento le azioni ‘buone’ compiute sul campo (“mi sono stancato del fatto che gli artisti siano buoni e basta; me stesso incluso a dire il vero. Io stesso cado vittima del fascino della bontà”, Rau 2019a, p. 34), ma piuttosto a porre davanti ai loro occhi, come in un tribunale, contraddizioni etiche e morali. L’*artista realista* secondo Rau deve dunque mostrare “fotografie che non vogliamo guardare, o la cui bellezza risulti insopportabile” (Rau, 2019a, p. 35): la rappresentazione non deve offrire soluzioni, ma aprire dilemmi morali. Qualcosa di non dissimile dal teatro-*agorà* immaginato da Pasolini nel suo *Manifesto*, nel quale il dissenso è un segnale ben più rassicurante di un applauso.

Riferimenti bibliografici:

- Bizzarri, G. (2019). Tra utopia e reportage: Milo Rau e Pier Paolo Pasolini. *Stratagemmi*, 40, 81-105.
- Casi, S. (2005). *I teatri di Pasolini*. Imola: CuePress.
- Donati, (2019). Il nuovo Vangelo. Un oggetto teatrale non identificato. *Stratagemmi*, 40, 187-196.
- Ferraresi, R. (2019). Il re-enactment sulla scena contemporanea. Milo Rau, teatri del reale, e oltre. *Stratagemmi*, 40, 31-44.
- Flaiano, E. (1983). *Lo spettatore addormentato*. Milano: Rizzoli.
- Fusillo, M. (2022). *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. Roma: Carocci (2^a ed.).
- (2022). L’*Oresteia* nel nuovo millennio: il re-enactment di Milo Rau. In A. Iannucci (ed.), *Agamennone classico e contemporaneo*. Venezia: Edizioni Ca’ Foscari (in stampa).
- Giovannelli, M. (2019). Empire. *Nel laboratorio del tragico*. *Stratagemmi*, 40, 161-174.
- Kumlien, G. (1965). A Marxist’s Christ. *Commonweal*, 82, 472-5.
- Mango, L. (2019). Form and Politics: An Introduction to the Theatre of Milo Rau. *Eastap Journal*, 1, 1-6.
- Millicent, M. (2010). Il Vangelo secondo Matteo di Pasolini. Lo sguardo della fede. In T. Subini (ed.), *Il Vangelo secondo Matteo* (pp. 1-31). Milano: Cortina.
- Pastore, E. (2018, 9 marzo). Intervista a Milo Rau: la scena come sguardo critico sul mondo. Disponibile da <https://www.enricopastore.com/2018/03/09/intervista-milo-rau-la-scena-sguardo-critico-sul-mondo/>
- Rau, M. (2019a). *Realismo globale* (traduzione di F. Alberici e F. Gussoni). Imola: CuePress.
- (2019b). *Orestes in Mosul. Golden book III*. Gent: NTGent.
- (2019c). Il diario di Milo Rau: “Vi racconto il sud Italia, dove giro un film su Gesù”. Gli stati generali. Disponibile da <https://www.glistatigenerali.com/teatro/milo-rau-basilicata-diario-italiano-gesu/>
- Sacco, D. (2017). Re-enactement e replica a teatro. Riflessioni sullo statuto filosofico della rappresentazione. *Materiali di estetica*, 4, 340-351.
- Scarpellini, A. (2021, 23 aprile). Anche in Palestina nevicata. *Doppiozero*. Disponibile da <https://www.doppiozero.com/anche-in-palestina-nevicata>
- Solinas, G. (2011). Fra realtà e possibile finzione: gli pseudo-personaggi di *Appunti per un film sull’India* e *Appunti per un’Orestide africana*. In Id., *Le corps en scène. Acteurs et personnages pasoliniens* (pp. 61-72). Pisa-Roma: Fabrizio Serra editore.
- Subini, T. (2011). *Pier Paolo Pasolini. La ricotta*. Torino: Lindau.
- Viano, M. (1993). *A Certain Realism. Towards a Use of Pasolini’s Film Theory and Practice*. Berkeley: UCPress.

NO ES SUEÑO, no es la cárcel de los otros. El cine documental y la puesta en escena de la vida

IT'S NOT a DREAM, it's not the prison of the others. Documentary film and the acting of life

GIOVANNI CIONI

giovannicioni62@gmail.com / www.giovannicioni.org

RESUMEN: Se narra la experiencia de una película en la cárcel inspirada en Pier Paolo Pasolini. *NON È SOGNO (NO ES SUEÑO)* es una película grabada con los presos de la cárcel de Capanne (Perugia) que comienza con los ensayos de una escena de *Che cosa sono le nuvole?* de Pasolini, aquella en la que Ninetto Davoli y Totò se preguntan acerca del juicio y la verdad. Un dispositivo pensado para crear un espacio lúdico, para romper la visión sobre “la cárcel de los otros”. La actuación se convierte en una puesta en escena de la vida, de la historia propia, actuación de una verdad humana.

Palabras clave: Cine; Cárcel; Documental; Pier Paolo Pasolini; Actuación

*Abstract: It is narrated the experience of a film in prison inspired by Pier Paolo Pasolini. NON È SOGNO (IT IS NOT A DREAM) is a film shot with the prisoners of the Capanne's prison (Perugia) that begins with the rehearsals of a scene from Pasolini's *Che cosa sono le nuvole?*, the one in which Ninetto Davoli and Totò are wondering about the judgement and the truth. A device designed to create a playful space, to break the vision of “the prison of the others”. The performance becomes a staging of life, of one's own history, a performance of a human truth.*

Keywords: Cinema; Prison; Documentary; Pier Paolo Pasolini; Acting

Recibido: 24 junio 2022 / aceptado: 24 junio 2022 / publicado: 30 noviembre 2022

NO ES SUEÑO es una película filmada con los presos de la cárcel de Capanne (Perugia). Al principio iba a ser un taller de dos meses. Decidimos seguir y la experiencia ha durado 9 meses.

Cuando me propusieron imaginar un proyecto en la cárcel, buscaba algo que pudiera romper la visión sobre la “cárcel de los otros” –en el sentido de que siempre son los otros, no nosotros, los que son encarcelados y tienen que rendir cuentas–. Cuando se dice que la cárcel es el espejo de la sociedad, tenemos que intentar entonces vernos a nosotros mismos, en este espejo.

Me ha venido a la mente la película de Pier Paolo Pasolini *Che cosa sono le nuvole?*, en la que un grupo de marionetas interpreta el Otelo de Shakespeare.

En concreto la escena entre bastidores, donde la marioneta Otelo (interpretada por Ninetto Davoli), que en el guion tiene que asesinar a Desdémona, se pregunta por qué tiene que cumplir su infausto destino y ser un asesino, y qué es la verdad, lo que piensa él de sí mismo, lo que piensan los demás, los espectadores, o lo que piensa el titiritero.

He pensado que podía partir de esta escena, proponerla a los presos que participaban, como un juego: probemos a rehacer, reinterpretar la escena, reimaginarla, luego veremos lo que surge, pero para empezar, trabajamos en los ensayos, en la actuación. Trabajamos en la actuación, juntos, en la dificultad de actuar, de ponerse delante de una cámara.

El taller tenía lugar en el aula multiusos de la cárcel. Allí hemos montado el dispositivo, el set para las grabaciones. En el escenario hemos instalado un croma y dos luces minimalistas. El croma, una tela verde artesanal, tenía que servir para crear en postproducción un espacio para la acción. Para mí era importante crear un espacio que fuera “otro” distinto al de la cárcel. Luego me he dado cuenta de que la abstracción creada por el verde fijaba el interés en los rostros, en las palabras.

Todo ocurre en esta espontánea caja mágica.

Los relatos personales parten con frecuencia de este contexto. Como si la vida verdadera se precipitara sobre el set y volviera a partir de allí.

LA ACTUACIÓN, LA SINCERIDAD Y LOS SILENCIOS. El dispositivo del set forma parte del relato de la película, porque la película también es relato de su experiencia. Una película en la película. O una película de la película.

En esta película “puesta en escena” se repiten las mismas frases, “Yo soy un asesino...”, “¿cuál es la verdad?”, una forma de jugar con esta repetición para ir más allá. Hacia una verdad humana, más allá de las reiteraciones, más allá de la interpretación. Hacia el silencio. Porque “si estás en silencio, sientes algo dentro de ti, y esa es la verdad, pero no la puedes mencionar, porque si no ya no existe”, parafraseando a Totò.

El dispositivo del set tenía que ser un detonante para ir más allá de la actuación, hacia el relato. La invención. No sabía precisamente qué. La experiencia de la película es también descubrir qué nace de ella. Todo comenzó cuando Domenico pidió que se grabara un mensaje para su hija de 14 años, que no ha visto crecer, y se lo mandara. Lo hemos grabado como una escena de la película, en el set, con el silencio, el sonido del motor, la claqueta del comienzo.

El mensaje fue enviado. Otros han pedido también que les grabaran uno. Se establecía así una relación de confianza.

Hablábamos mucho por la mañana antes de comenzar las grabaciones. Surgían discusiones. Decididos a llevar al set algunas discusiones. Ponerlas en escena, interpretarlas y suscitarlas de nuevo. Como en una puesta en escena de la vida, más verdadera que en una discusión grabada, porque es un juego y es sincero. Sincero porque es un juego.

La actuación se convierte en una puesta en escena de la vida, de la historia propia, actuación de una verdad humana.

La actuación, el dispositivo de la puesta en escena, la fabulación verdadera, se encuentran en el Pasolini de *Che cosa sono le nuvole?* y de *La ricotta*. Hay un vértigo de identidad: Ninetto

es Ninetto, es (interpreta) la marioneta que interpreta a Otelo, es Otelo. Y este vértigo permite la interrogación, en la cárcel, sobre el juicio y la identidad. Porque cada uno, en *No es Sueño*, es Ninetto/Otelo que tiene que cumplir el destino escrito en el guion, matar a Desdémona, desatando la ira del público que asalta el escenario y lo golpea, para terminar arrojado fuera, en la basura, donde descubre “la belleza de la creación”, las nubes en el cielo azul.

La puesta en escena y la verdad. Más allá de la puesta en escena.

Cumplir el destino hasta el sacrificio, para salir del destino, aunque solo sea un momento.

LOS SUEÑOS, LA VIDA ES SUEÑO. Como estímulo de reflexión y de trabajo, en el curso de la elaboración, propuse trabajar sobre *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca. La historia del Príncipe recluido desde su nacimiento, por voluntad del padre, en una roca aislada, fuera del mundo. El Príncipe nunca ha visto el mundo, nunca ha visto a otro ser humano. Por una profecía el padre teme que su hijo lo asesinará. Pero, preso del remordimiento, manda traerlo narcotizado a palacio. Días después el padre lo adormece y lo devuelve a la roca. Hay un diálogo donde el Rey intenta convencer al hijo de que lo que ha vivido en el palacio es un sueño. El Príncipe se rebela, sabe que no fue un sueño. Para la película hemos trabajado en este diálogo –un diálogo que habla del cautiverio, del mundo de fuera.

FUERA, EN LA CÁRCEL. El set de la película remite a otros espacios de la cárcel, los módulos, las celdas, y remite a un paisaje con huertos y campos, del que se descubre que es el paisaje de alrededor de la cárcel, desde donde se divisa la cárcel, como si fuera el castillo de Kafka.

Estos lugares, reales pero en otro lugar, llegan como un eco. También los espacios de la cárcel están lejos, en otro lugar. Como si se soñaran, en su irrealidad. *Un sueño dentro de un sueño*, como dice Totò. En la película llegan con el relato de los sueños de los presos protagonistas.

OTROS APUNTES. SOBRE LA EXPERIENCIA DE TRABAJAR EN LA CÁRCEL

LA SELECCIÓN DE LOS PARTICIPANTES. Organizamos una reunión de presentación abierta a todos los presos, con la proyección de *Che cosa sono le nuvole?* y una película mía, *In Purgatorio* (que tiene lugar en Nápoles).

Los que querían participar en el taller tenían que inscribirse y nosotros hicimos una selección, porque habíamos fijado en 15 el número de participantes como mucho. Se inscribieron 20 y los acepté a todos, no fui capaz de realizar una selección. Con las puestas en libertad y los traslados algunos se marcharon, pero vinieron otros, por lo que durante los 9 meses de trabajo han participado unos 30 presos.

En realidad, no realizamos ninguna elección. Durante el proceso me di cuenta de que los que se habían inscrito habían sido elegidos o invitados por los educadores y por el personal de vigilancia, para algunos como premio (aquí entramos de lleno en la lógica infantil de la cárcel), para otros porque de una forma u otra la experiencia los podía ayudar. Me di cuenta de ello porque algunos, que he conocido luego, me dijeron que quisieron inscribirse pero no pudieron. Otros, en cambio, han estado en vilo hasta el último momento, porque algunos guardias temían su “peligrosidad” (son dos de los protagonistas, Dobre y Domenico).

LAS HISTORIAS INDIVIDUALES. Entrar en la cárcel significa entrar en un mar de sufrimientos, desesperación, silencios que gritan para ser escuchados. Un mar de historias –y sería necesario ser capaz de escucharlas–. ¿Cómo escuchar? ¿Cómo responder a la necesidad de hablar?

Primero con el tiempo, y las condiciones en que trabajaban no dejaban tiempo. El tiempo en la cárcel está delimitado, como el espacio. Los participantes llegaban al aula donde trabajaban tras haber hecho el recuento por la mañana, módulo por módulo. Se marchaban para

el almuerzo, volvían tras él y volvían a marcharse para el recuento de la tarde. En total, cada día teníamos en realidad cinco horas para estar juntos y trabajar.

En estas cinco horas yo me preocupaba por que hubiera una cooperación en el trabajo, un intercambio que no excluyera a ninguno. En cierto sentido hacía de empresario teatral, escuchaba, proponía, relanzaba, sugería. Pero cada uno venía con su historia y quería que la escuchara. No querían compartirla con los demás. Necesitaban confianza.

En esto me ayudaba el grupo: Marta Bettoni y Maurizio Giacobbe, que han organizado el taller, Annalisa Gonnella, asistente de dirección y fotógrafa, Giallo Giuman, el operador de cámara, Daniele Saini, el operador de sonido. Ellos recibían las confidencias cuando yo no tenía tiempo, y luego me las contaban.

Por principio nunca he preguntado por sus asuntos con la justicia, no quería saber por qué estaban allí, no quería focalizar en la “culpa”, el juicio, quería salir de ello. Eran ellos los que lo contaban si querían.

NO SABÍA NADA DE LA HISTORIA QUE IBAN A CONTARME. No sabía quién era Domenico en el momento del mensaje a la hija (él luego me trajo el cuaderno que había escrito con una educadora voluntaria sobre su historia, el padre me quería mandar su expediente judicial).

No conocía la historia de Dobre, quien me decía que tenía que hacer una película sobre su vida. Es cierto que tenía una fama y un rostro de “malvado” que lo acompañaba. Una reputación de violento. Tenía 15 años cuando entró en la cárcel por homicidio, habían transcurrido 10 años hasta el momento de la película.

Otro con cara de “malvado”, Ismail, llegó al taller cuando este ya había comenzado, y al principio miraba sin intervenir. Decía que no era capaz, que hablaba mal en italiano. La confianza surgió de la canción de Om Kalsoum, la diva de la música egipcia. Estaba sorprendido porque yo la conocía y la amaba, a pesar de no ser egipcio. Lo grabé mientras bailaba y cantaba. Luego me dijo que él también quería representar “qué es la verdad”, la escena de *Che cosa sono le nuvole?*.

Y me cuenta su verdad. La historia que lo ha llevado hasta allí, cómo lo perdió todo, y sobre todo “el ángel de su vida”.

LA RESPONSABILIDAD. Tengo que tener en cuenta la responsabilidad hacia el que narra. Yo no indago, escucho el relato. No juzgo, es más, intento huir del discurso del juicio. Pero no puedo ignorar que ellos están siempre bajo juicio, que el relato puede ser perjudicial, para rebajar la pena, la libertad anticipada. Uno de ellos ha pedido que no se incluyera su relato en la película, un coche robado, la persecución policial, el accidente, sus compañeros muertos, él en coma, al despertar los policías le preguntan qué ha hecho y él no recuerda nada. Y he aceptado.

Todo el material filmado fue visionado por la dirección de la cárcel antes de obtener el permiso. Estaba previsto en el acuerdo. Había reglas. No tendría que haber filmado las barras de las ventanas, por ejemplo, pero me han dejado pasar los dos encuadres de las ventanas. Me han dejado pasar todo, pero han hecho algunas observaciones precisamente sobre el relato de Ismail.

Podía hacerles daño, porque afirma: “Yo no me he equivocado”. En la lógica penal uno tiene que mostrarse arrepentido de su culpa. Ismail cuenta que tres compatriotas lo han agredido y golpeado violentamente para robarle los ahorros de años de trabajo, que él ha reaccionado con furia, hasta dejar al borde de la muerte a dos de ellos. De su relato no queda claro si murieron, y yo en aquel momento no pedí aclaraciones.

También Domenico dice, como desafiante: “No me arrepiento de nada”.

Unas palabras sobre su historia. Él siempre ha negado ser el culpable del feroz homicidio del que fue acusado. Un quiosquero apuñalado por un robo de 100 euros. Yo estaba en Nápoles

en aquel momento grabando *In Purgatorio*, una película mía anterior, y recuerdo la atmósfera de consternación ante lo ocurrido, ante su gratuidad. No era un episodio de guerra de la camorra. Era necesario un culpable y había uno, un joven callejero con años de robo a sus espaldas. Él –y muchos en Nápoles– dice que fue entregado. Un falso testimonio pagado por un capo para devolver la paz al barrio. El padre de Domenico me quería dar su expediente judicial.

En el momento de la película, Domenico viene de años de rebelión, autolesión, intentos de suicidio. Decide participar en el proyecto, pide grabar un mensaje para la hija. La hija recibe el mensaje, va a visitarlo. Su padre muere. Domenico comprende que no tiene escapatoria si busca un atisbo en su vida, decide comportarse bien. Con el tiempo consigue un permiso para trabajar fuera. Luego ocurre un incidente. Un detenido tiene una sobredosis, es hospitalizado, parece que la droga se la procuró Domenico (aquí habría que abrir un capítulo sobre la toxicoddependencia tolerada e incluso favorecida en la cárcel). El hecho es que, preso del pánico, Domenico escapa, una evasión de un día. Lo encuentran la misma tarde, en Perugia, en los alrededores de la estación, cansado, hambriento.

Lo ponen en aislamiento durante algún tiempo, pero deciden no ensañarse.

He visto a Domenico recientemente. Confía en poder obtener de nuevo un permiso.

Cuento todo esto porque mi posición es la de escuchar. Yo escucho el relato que me hacen, no juzgo. Escucho a una persona. Hay una relación personal que nace, empatía, vivencia –y en el caso de Domenico el hecho de que yo estuviera en Nápoles cuando todo ocurrió y fue arrestado era como una señal–.

FILMAR EN LOS MÓDULOS. Yo no he realizado una película sobre la cárcel, pero está claro que habría mucho que decir sobre la condición carcelaria en Italia (personalmente soy partidario de la abolición).

Así que no tenía la intención de grabar en los módulos, en las celdas, la vida carcelaria, era suficiente lo que surgía en el contexto del set.

La insistencia de los detenidos nos ha llevado a grabar en los módulos. Nos querían mostrar dónde vivían, invitarnos a un café.

Aquí entra en juego el condicionamiento.

Primero para poder grabar en los módulos, el resto de presos (los no participantes) tenían que ser encerrados en las celdas (de día impera la denominada “vigilancia dinámica”, donde los presos pueden circular libremente por su módulo). Nuestros presos (los participantes) se movían ante los ojos de los demás –quienes, claro está, se mofaban de ellos o los insultaban–.

Pero es que, además, los nuestros se ponían en situación de autorrepresentación. Actuaban como los presos en las películas y series que ven en televisión.

Todo era falso. Lo único que he conservado han sido unas escenas íntimas en las celdas, una partida de cartas, el café, las fotos de familia.

CÓMO AVANZABA LA ESCRITURA Y LA ELABORACIÓN DE LAS ESCENAS. La propuesta inicial que hicimos era la representación de la escena de *Che cosa sono le nuvole?*. Se podía participar también entre bastidores, como apuntador o claquetista. Era importante que todos se implicaran, y el pretexto de la escena de probar y repetir era también una forma para aprender a estar delante de la cámara.

En este momento inicial surgieron las peticiones para grabar mensajes.

He propuesto, avanzando, extender las pruebas a *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Les pedía que contaran sueños.

Luego estaban las discusiones que proponía repetir en escena, las “actuaciones”.

Yo escribía días tras día ideas y propuestas, una especie de guion de trabajo. Proponía lo que había que hacer los días siguientes, aunque tenía que tener en cuenta los traslados y las

puestas en libertad. Por ejemplo, después de las primeras semanas, Domenico fue trasladado y volvió meses después, trayendo el cuaderno. Mientras tanto, llegaban nuevos participantes y traían sus propias historias. Luego estaba prevista una escena para un cierto día con uno de ellos y ese día había una reunión o una entrevista. Navegábamos, pues, en la imponderabilidad. Pero la imponderabilidad también es necesaria: una mañana grabé unos caballos en los campos de alrededor de la cárcel, hablé de ello con Domenico, y él me mencionó su pasión por los caballos.

Para el preestreno de la película habíamos conseguido que los que pudieran tener un permiso vinieran acompañados a la proyección en un cine de Perugia. Era importante hacerlo fuera. Era importante para ellos ver a los otros, a los que los están viendo en su película. Como si descubrieran que existen.

Para los otros organizamos una proyección en la cárcel. Recuerdo la reacción de estupor de Domenico al verse delante de un cielo de nubes, él, que hace años que no ve el cielo.

Me gustaría decir algo sobre cada uno de ellos, sobre sus vidas después de la película.

Muchos son libres ahora (entre ellos el sabio Aziz, después de 30 años de cárcel) o en libertad bajo vigilancia. Dobre ha solicitado el cumplimiento de la pena en Rumanía. Algunos han vuelto a Egipto: Ismail, Samir.

UN RECUERDO PARA KAMAL. Tras poco más de un año de su excarcelación, Kamal se suicidó. Era un chico de 20 años, de alegría feroz y desesperada, pasoliniana, cuando hablaba del mundo de fuera, “lleno de chacales”. Se crió en Terni, donde su padre trabajaba de forestal, y él lo ayudaba. Tras la excarcelación fue durante algunos meses a Marruecos, luego regresó.

Quedaría mucho por contar aún. Sobre la cárcel. Sobre la puesta en escena de la vida.

La pregunta es qué cuenta de mí, de nosotros, de la condición carcelaria. Se trata de ir más allá de la visión alentadora, a veces condescendiente, sobre la “cárcel de los otros” o la fascinante curiosidad del infierno carcelario.

Nos encontramos en una película, una película en la película, con unos seres humanos, ante todo, que nos hablan del hombre, de la condición del hombre, de la relación con la existencia, con la realidad del mundo, el mundo “de fuera” que es el que se proyecta o imagina en el croma. La vida es sueño, el sueño de la vida –de una vida a la que no sabemos si seguimos perteneciendo–. Una vida de la que esperamos signos de existencia, a la que mandamos mensajes, hacia la que imaginamos un regreso, esperado de reenvío en reenvío.

Una vida que no es un sueño –como querría hacernos creer el rey padre del drama de Calderón–. No es un sueño, toco y veo. Sé qué me pertenece. Sé que estoy en el mundo. Sé que volveré al mundo.

Julio de 2022

Traducción de Juan Francisco Reyes Montero

Sobre *Caro Pier Paolo*, de Dacia Maraini, y otras notas en el centenario de Pasolini

About Dacia Maraini's Caro Pier Paolo, and other notes on Pasolini's centenary

JUAN CARLOS DE MIGUEL Y CANUTO
Juan.C.Miguel@uv.es / Universitat de València

RESUMEN: Recorrido bibliográfico de síntesis sobre algunas novedades pasolinianas editadas al calor del primer centenario de su nacimiento, complementado con pequeñas consideraciones de conjunto en ese mismo entorno. Sobresale *Caro Pier Paolo*, libro de recuerdos de Dacia Maraini, por su capacidad de involucrar emotivamente al lector, evocando a Pasolini de cerca, y, al mismo tiempo, de suscitar claves bibliográficas problematizadas de lectura (con particular atención a ciertos núcleos “corsarios”). Se aporta alguna indicación de estudio de cara a la conmemoración del ya cercano cincuenta aniversario de la muerte del poeta.

Palabras clave: Pier Paolo Pasolini; Dacia Maraini; Mujeres

Abstract: A bibliographical overview of some of the new books about Pasolini published in occasion of the first centenary of his birth, with some brief considerations related to the same context. Caro Pier Paolo, a book of memories by Dacia Maraini, stands out for its ability to involve the reader emotionally, evoking Pasolini at close quarters, and at the same time, to raise problematic bibliographical keys for reading (with particular attention to certain “corsair” themes). Some indications are given for study in view of the commemoration of the approaching fiftieth anniversary of the poet's death.

Keywords: Pier Paolo Pasolini; Dacia Maraini; Women

Un aluvión imparable de iniciativas está jalonando la conmemoración del primer centenario del nacimiento de Pier Paolo Pasolini (1922-2022). En Italia ha habido distintos actos de homenaje: exposiciones¹, congresos, conferencias, entrevistas, publicaciones de diversa índole –incluidos suplementos monográficos de prensa– performances, conciertos, teatro, vídeos, documentales, cine, intervenciones en web y en las redes, etc. Y todo ello no solo en las grandes ciudades, o en aquellas particularmente vinculadas con la trayectoria pasoliniana, sino también en multitud de centros medianos y pequeños. Sería imposible dar cuenta aquí de todo, incluso solo de lo importante². Y es lo cierto que, mientras redacto estas líneas, el año natural aún no ha concluido. Además, en otros países tampoco han faltado diversas iniciativas³.

Para la ocasión, en no pocas librerías italianas, se han dispuesto atractivos expositores, llenos de volúmenes, en los que se han mezclado ediciones de textos del autor con otros de crítica o hermenéutica pasoliniana, con frecuencia cuantitativamente predominantes. Un hecho curioso, y no precisamente casual, es que, a veces, en el mismo local, cerca de esa sección monográfica hubiera otra dedicada a Aldo Moro. Dos hombres aniquilados, a menudo disociados en el relato histórico, situados en orillas ideológicas opuestas, y que, sin embargo, no solo confluyeron en Roma, sino que fueron netamente contemporáneos. Moro había nacido, en Bari, tan solo seis años antes que Pasolini, en 1916, y falleció, asesinado, casi tres años después que él, en 1978. No es casual, como digo, esta proximidad libresca porque ambos marcan una brecha en la historia de Italia. Son dos heridas, profundas, abiertas en el cuerpo de la República, que marcan un punto de inflexión en los convulsos años setenta y determinan un antes y un después en la sociedad italiana: un desbordamiento y un reflujo, especialmente en el caso de Moro. Dos heridas que siguen sin cicatrizar, pese a los muchos años transcurridos. Y que siguen reclamando el interés y la atención de los ciudadanos. El violento final, lleno de ensañamiento y atrocidad, de estas dos personalidades –muy distintas entre sí, un intelectual-creador y un político, ambas de un relieve público muy notable (en parte logrado a través de la televisión, un medio ásperamente criticado por Pasolini)– traumatizó al país y las catapultó a una dimensión estelar inalcanzable para la mayoría de los demás mortales. Dos crímenes enigmáticos e inquietantes, como tantos otros episodios públicos del *Novecento*, sobre los que se sigue especulando e investigando.

Indudablemente un aniversario de estas características es una ocasión para detenerse y reflexionar. En el caso de Pasolini hay algunos interrogantes que pueden acompañar la celebración. ¿Queda algo suyo por publicar? ¿Qué falta por saber? ¿Qué orientación cabe imprimir a las nuevas investigaciones? Aquí nos vamos a centrar en alguna pesquisa en ámbito libresco, el cual –no se puede olvidar– está dominado por el mercado, es decir, por la

¹ Por sus dimensiones y ambiciones, merece ser destacada *Pier Paolo Pasolini. Tutto è santo*. En Roma, articulada en varios espacios: Palazzo delle Esposizioni, Gallerie Nazionali di Arte Antica y MAXXI (octubre 2022 – febrero 2023).

² No han faltado actos institucionales solemnes, como el efectuado en el Senado de la República, el 9 de abril 2022, en presencia de la presidenta de la cámara, en la que se desarrolló un programa pasoliniano antológico de proyecciones, vídeos, música, imágenes, entrevistas, recitales, puestas en escena, etc.; casi todo en directo.

³ En España se han publicado no pocos libros traducidos de Pasolini y algún ensayo crítico. Entre estos últimos el más destacado es el Miguel Dalmau, *Pasolini. El último profeta* (Dalmau, 2022a), una biografía muy completa, sustanciada en capítulos breves. El autor, entre otras cosas, indaga las andanzas de nuestro poeta por la ciudad condal, al parecer acaecida en 1964, y los contactos que estableció con autores locales. Es bien conocido el episodio de su reclutamiento del joven Enrique Irazoqui (en verdad de familia vasca), para protagonista –en el papel de Jesucristo– del filme *El evangelio según san Mateo* (1964). El propio Dalmau retomó el tema en un largo artículo conmemorativo del centenario, publicado en *La Vanguardia* (Dalmau, 2022b).

persecución del beneficio económico. Y esa es, sin duda, la otra cara de la celebración, que, como sabemos, la condiciona y conforma (o deforma).

Al filo del nuevo milenio ya contábamos con la magna edición pasoliniana, publicada entre 1998 y 2003, capitaneada por Walter Siti y Silvia De Laude; los diez volúmenes de los “Meridiani” Mondadori, agrupados por géneros (Poesía/Novelas y relatos/Ensayos sobre literatura y arte/Ensayos sobre política y sociedad/Cine/Teatro). En ellos, con la esperable exigencia filológica, se volcaron numerosos textos inéditos o postergados, algunos de los cuales ya habían contado con ediciones póstumas sueltas previas (como *La Divina mimesi*, *Amado mio-Atti impuri*, *Petrolio*, etc.). Aunque en este terreno no ha habido propiamente novedades, sí podemos señalar dos nuevas ediciones de sendos libros emblemáticos y monumentales. El epistolario pasoliniano y, precisamente, *Petrolio*.

El epistolario lo ha publicado la editorial Garzanti, en noviembre de 2021, en una suerte de anticipación del centenario (Pasolini, 2021). Está constituido por un grueso volumen único y es el heredero de los dos tomos, editados en 1986 y 1988 por Einaudi (*Lettere 1940-1954/Lettere 1955-1975*). En aquella ocasión el responsable único había sido Nico Naldini, un primo carnal de Pasolini, algo más joven que él (nacido en 1929), muy cercano a su persona desde los años friulanos. Naldini falleció en septiembre de 2020 y el nuevo volumen figura al cuidado del propio Naldini y de Antonella Giordano. No es posible evaluar aquí una empresa de estas dimensiones: un corpus de casi 1500 páginas, en las que a menudo se reproduce el intercambio en doble dirección (remitente/destinatario). Sabemos, porque así se comunica, que algo se ha ganado en esta nueva edición, pues, se han añadido diversas cartas que enriquecen la anterior (mucho se destaca una, elegíaca, al hermano Guido, tras su muerte, de 1945, aunque no faltan otras, inéditas, de correspondencia con Volponi, Morante, Contini, Ungaretti, Bertolucci, Bassani, Anceschi...), pero tal vez interese señalar que también algo se ha perdido en el camino, pues asimismo se registran omisiones, bien a petición del correspondiente corresponsal –según se hace constar–, bien por obsequio a la corrección política, propia de estos tiempos nuestros⁴.

Por otra parte, como es sabido, Naldini escribió varios libros de carácter biográfico sobre Pasolini, a menudo utilizando agendas o cuadernos o notas inéditas, ahora en parte volcadas en este renovado epistolario, que de nuevo incluye en la introducción una muy amplia cronología, asimismo revisada, de la vida y las obras, en forma de relato. Esa cronología, en su primera versión, estuvo muy ligada a una apreciable biografía pasoliniana, de Naldini, que muy recientemente también ha vuelto a ser publicada, ya póstuma, al cuidado de S. Giancesini, con modificaciones; de hecho, se publicita en su calidad de edición revisada y ampliada con documentos inéditos (Naldini, 2022).

El caso de *Petrolio* es distinto. Se trata de una extensa obra, experimental, que Pasolini empezó a escribir en 1972 y que quedó interrumpida por su muerte. Un puzle magmático, un tanto endiablado, precisamente por todas las incógnitas que suscita su fragmentariedad, la cual dificulta remontarse a la *intentio auctoris*, tan perseguida por muchos críticos. Son varias las ediciones habidas bajo un mismo título y un contenido organizado de manera distinta. O al menos con variaciones. La primera edición (Einaudi) se remonta a 1992 y es fruto del trabajo de Maria Careri (además de la ayuda brindada por Graziella Chiaricossi) supervisado por el prestigioso filólogo romano Aurelio Roncaglia. La segunda (incluida en los Meridiani de la editorial Mondadori) es de 1998 y ha sido publicada al cuidado de Silvia De Laude y Walter Siti⁵. Pues bien, una tercera ha visto la luz en los días del centenario, a cargo del mismo Siti y

⁴ De ello se hizo eco Paolo Di Stefano en “Pasolini, la lettera e altre omissioni” (*Corriere della Sera*, 22/III/2022), retomando un artículo anterior de Roberto Carnero en *Avvenire*.

⁵ Posteriormente, en 2004 y 2005, igualmente en Mondadori (Oscar), se ha vuelto a publicar el texto, al cuidado solo de Silvia De Laude. Se trata de una edición repleta de notas.

de Careri (Pasolini, 2022a). Esta última edición (por ahora) es muy ambiciosa a nivel filológico. En ella fundamentalmente se han recuperado una serie de materiales pasolinianos, incluidas palabras/fragmentos cancelados, etc. Y, sobre todo, se han insertado materiales ajenos, como los determinantes discursos de Eugenio Cefis –que refuerzan la trama política– los cuales muy probablemente formaban parte del proyecto original de Pasolini⁶.

Junto a iniciativas de las grandes editoriales italianas (numerosas reediciones pasolinianas y parapasolinianas) también se registran otras más modestas y que podrían merecer una difusión mayor de aquella a la que, en principio, parecen destinadas. Un caso curioso es el opúsculo *Pasolini Dicono di me - Dico io*, de Luisa Rainer Chiap con proyecto gráfico de Linda Simionato, que incluye diversos dibujos. Se puede poner en relación con el acervo pasoliniano–también aumentado en este año– de cómics, novela gráfica, etc. Se trata de un volumen en octavo, pero alto, de poco más de cien páginas (Rainer Chiap, 2022). Llama la atención su composición y su gráfica. Es un atractivo objeto bifronte –en blanco y negro, impreso con papel de calidad (una suerte de dos libros invertidos ensamblados)– que puede ser abierto indistintamente por un lado o, dándole la vuelta, por el otro. El más extenso es “Dicono di me”, que comparte con el otro el contener una antología de citas (alguna repetida), con su correspondiente fuente. Pero el primero contiene también páginas de ensayo. Merecen alguna atención las dedicadas al tiempo transcurrido por Pasolini en el Friuli (la tierra de su autora), su primera etapa creativa, de la que se da una interpretación (biobibliográfica) sucinta, pero muy decantada. Igualmente llama la atención –en esa misma parte– una serie de fichas (muy parciales) ‘las mujeres de’ Pier Paolo: Susanna –la madre–, Maria Callas, Laura Betti, Silvana Mauri, Maria Antonietta Macciocchi, Elsa Morante, Silvana Mangano, Anna Magnani y Dacia Maraini. Es este –el de las mujeres de Pasolini, por así decirlo– un filón, acorde con los tiempos, que oportunamente ha intensificado su presencia en este año⁷.

En una cierta página, el citado libro se ofrece como una respuesta dirigida a los jóvenes, cuyo lenguaje intenta mimetizar, especialmente en el nivel gráfico (amén de lo sucinto de sus contenidos). Esto suscita una cuestión no menor: ¿qué Pasolini ofrecer a los jóvenes? ¿Cómo darlo a conocer? Naturalmente caben muchas respuestas. Una de ellas, muy razonable sería, desde luego, invitar a leerlo, por ejemplo, mediante la promoción de buenas antologías (en las librerías apenas las hay)⁸. Pero ligada íntimamente a esta pregunta cabe formularse otra: ¿Por dónde empezar? Y esta no se refiere solo a un público joven. Pasolini, no se puede negar, es antes que nada un personaje relevante de la historia contemporánea. Muchos saben de él, pero ¿cómo transitar desde lo que sabe a lo que no se sabe? ¿Cómo profundizar? ¿Cómo pasar de lo biográfico a lo artístico, del personaje a la obra? Un libro, peculiar, útil en diversas vertientes puede ser el de la recién nombrada Dacia Maraini: *Caro Pier Paolo* (Maraini, 2022)⁹. Sobre todo, porque accede al lector a través de la vía emotiva, la que más puede involucrarle y conquistarle; el cual, una vez estimulado en su curiosidad, acaso continuará indagando por su

⁶ No faltan estudios monográficos sobre *Petrolino*, entre los cuales sobresalen varios volúmenes colectivos. Cfr. Benedetti/Gragnolati/Luglio 2020.

⁷ Destaco una iniciativa en ámbito teatral, estrenada en Livorno el 1 de octubre 2022, *In forma di Rosa - 100 anni di PPP*, una performance completamente femenina (actrices, directora –Barbara Idda–) en la que se da voz a mujeres que tuvieron a Pasolini como amigo, director o mentor. Junto a parte de las recién elencadas, comparece también Amelia Rosselli. Igualmente, la Rai, en 2022, ha coproducido una ficción documental *Le donne di Pasolini (90’)*, dirigida por Eugenio Cappuccio, en la que cinco actrices encarnan a cinco mujeres, una de ellas es Giovanna Bemporad, otra Oriana Fallaci. Con anterioridad, en 2019, se había publicado otro opúsculo (Garrera & Triulzi, 2019, 32 pp.) sobre la misma cuestión, del que también ha nacido un espectáculo, *Razza sacra. L’ultimo processo a Pasolini*, dirigido por Mariano Lamberti, estrenado en el Campania Teatro Festival de 2022 (15 ed.).

⁸ Una excepción es Pasolini (2022b).

⁹ Hay versión española, traducida por Helena Lozano Miralles (Madrid, Galaxia Gutenberg, 2022).

cuenta. Maraini conoció a Pasolini cuando él ya había cumplido los cuarenta años y, por ello, se concentra en las décadas de los sesenta y los setenta, las más destacadas, sin duda. No solo para Pasolini, sino para la Italia de la segunda mitad del siglo XX. (De ahí, también, la relevancia del autor: un intelectual central en años centrales de su siglo).

Esta novedad bibliográfica, cuya salida a las librerías el editor –Roberto Cotroneo, que la había encargado– hizo coincidir puntualmente con el centenario (en marzo), se presenta como una obra de características singulares. Una escritora prestigiosa, muy conocida por todos los públicos, que fue amiga del celebrado, ahora, casi medio siglo después de su asesinato, evoca al amigo: su personalidad, su pensamiento, su obra y algunas de sus experiencias, muchas de ellas compartidas. El volumen es plenamente marainiano. Se reconoce la escritura ajustada, sensual, risueña, necesariamente melancólica, en este caso; el estilo argumentativo, que se recrea en descripciones e interrogaciones (retóricas) y el ritmo, ligero. El género de la obra se acoge a un modelo de antiguo y noble; la estructura está planteada como una sucesión de cartas –de desigual extensión–, dirigidas a un destinatario que ya no podrá responderlas. Casi todas las epístolas, por otra parte, comienzan con la evocación de un sueño. Maraini sueña con Pasolini. Porque esta es la única comunicación posible con los muertos, el sueño. Y ese punto de partida onírico da paso a recuerdos del tiempo que fue compartido. Mas no por ello Dacia Maraini, la amiga, renuncia a plantear cuestiones o a formular preguntas al ausente. Porque no se trata de rendir un culto marmóreo sino de devolver a la vida –por lo menos a la vida del libro, o de los lectores– a quien la vida le fue arrebatada. Y por ello cabe la discusión e incluso el desacuerdo, siempre con la lealtad, la elegancia y la finura de una escritora a la que le gustaría poder retomar las conversaciones interrumpidas, y citadas, con el amigo. Se re-compone, pues, el retrato de un Pasolini íntimo, que, filtrado a través de mil anécdotas, a menudo aparece menos dramático, menos trágico, más dulce y cercano. Y esas anécdotas con frecuencia viajan en un Land Rover por África y Oriente, en la compañía de Alberto Moravia y de la propia Maraini, junto a otras más ocasionales, como la de Maria Callas.

En verdad alguno de estos relatos su autora ya lo había publicado con anterioridad y mucho había referido también en declaraciones y entrevistas sobre el homenajado. Es decir, no hay ninguna clamorosa revelación, ninguna novedad exclusiva. Lo que hay es un acercamiento amistoso, pero no incondicional sino elegíaco y a veces interpretativo y –como digo– crítico, al gran poeta, sujeto de muchos y sinceros elogios, del que también se revelan diversos hábitos, pequeñas cotidianidades o intimidades, etc. La escritora no elude al Pasolini más controvertido: su sexualidad, su sentido de culpa, su masoquismo, su preferencia por los muchachos –en los que ella cree que se buscaba a sí mismo–, la relación, tan extremada, de amor, con su madre, su enfrentamiento con los jóvenes del sesenta y ocho, su posición pública sobre el sexo y el aborto, su obsesión contra la pequeña burguesía... Como una feminista de raza, Dacia Maraini defiende sus postulados y rebate con delicadeza, pero también con firmeza los de Pasolini. Ella lo ve como un hombre siempre en fuga, un Pasolini que huye y al que ella pone, respetuosamente en el disparadero de sus contradicciones –v. gr., alguien partidario de una civilización campesina preindustrial, pero que no deja de disfrutar de las comodidades de la vida moderna–. Relata Maraini su reunión, en la cárcel, con Pino Pelosi –el asesino confeso de Pier Paolo–. En su momento ella le escribió un epílogo para su libro *Angelo nero*, de 1995; cree que el propio Pasolini, ajeno a cualquier voluntad de venganza, también lo habría hecho. Se ha de citar asimismo la descripción efectuada del *entourage* de nuestro protagonista. Precisamente Walter Siti había observado la paradoja del comportamiento “stranamente ecumenico” con los literatos de un escritor tan áspero con muchos otros (Pasolini, 2004: LXXIX) y se había sorprendido asimismo de que un autor tan autobiográfico no hubiese dejado un retrato de la sociedad que él frecuentó. (Aventura la hipótesis de que la naturaleza, precisamente burguesa, de esta se lo hubiese impedido). Pues bien, Maraini en un capitulito curioso recrea, extendiendo cuatro pinceladas, el retrato de esa “familia ampliada” pasoliniana

y reúne en un mismo espacio, jugando a una suerte de “escondite inglés”, a tantos de sus colegas y amigos: Garboli, Siciliano, Bertolucci, Asti, Ginzburg, Bellezza, Schifano, Parise, Penna, Pecora, Bassani, Bellocchio, Fellini, Mastroiani, Magnani, los hermanos Citti, etc. (Elsa Morante, Laura Betti y Moravia ya habían tenido un tratamiento previo, más pormenorizado). Todo el volumen, por último, aparece aderezado con citas de muchos de los poemas de Pier Paolo —o fragmentos de ellos—, cuidadosamente seleccionados y desde luego no de los más conocidos, junto con otros muchos textos suyos, casi siempre entrecomillados, fragmentos de cartas o de otros escritos (las fuentes no siempre se explicitan), que en sí mismos ya son una miniantología. También se menciona su teatro, su cine.

En fin, en el año 2025, muy pronto, se celebrará la efemérides del cincuenta aniversario de su fallecimiento. Se volverá a hablar de él. En lo biográfico, seguramente seguirán las producciones y las indagaciones e hipótesis sobre su trágico final. En cuanto a su obra, cada vez se hace más necesario afinar un cierto canon pasoliniano, seleccionar en una producción tan extensa y magmática (¿qué incluir más allá de los artículos corsarios?), para orientar al lector/espectador. Las lecturas e interpretaciones críticas seguirán produciéndose, ese será el indicio de su actualidad. Y mientras tanto, y sin quitarle ni un ápice de dramatismo a un personaje tan complejo y a su terrible final: ¡Viva Pasolini!

Referencias bibliográficas:

- Benedetti, C., Gagnoli, M., & Luglio, D. (eds.). (2020). *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*. Macerata: Quodlibet.
- Dalmau, M. (2022a). *Pasolini. El último profeta*. Barcelona: Anagrama.
- (2022b, 26 de febrero). Pasolini en Barcelona. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20220226/8082076/pasolini-barcelona.html>
- Garrera, G., & Triulzi, S. (2019). «*Razza sacra*». *Pasolini e le donne (appunti per una ricerca)*. Roma: Cambiaunavirgola.
- Maraini, D. (2022). *Caro Pier Paolo*. Vicenza: Neri Pozzi.
- Naldini, N. (2022). *Pasolini, una vita* (S. Ganesini, ed.). Milán: Luni.
- Pasolini, P.P. (2004). *Romanzi e racconti*, I (W. Siti y S. De Laude, eds.). Milán: Mondadori (1ª ed. 1998).
- (2021). *Le lettere*. Milán: Garzanti (A. Giordano y N. Naldini, eds.). Milán: Garzanti.
- (2022a). *Petrolio* (M. Careri y Walter Siti, eds.). Milán: Garzanti.
- (2022b). *La insomne felicidad. Antología poética*, edición bilingüe (Martín López Vega, ed.). Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Rainer Chiap, L. (2022). *Pasolini. Dicono di me - Dico io*. Treviso: Editoriale Programma.

Centenario de Pasolini: entrevista con Barbara Castaldo

Pasolini's centenary: interview with Barbara Castaldo

ERNESTO BALTAR
ernesto.baltar@urjc.es / Universidad Rey Juan Carlos

RESUMEN: Entrevista a la profesora Barbara Castaldo –especialista en Pier Paolo Pasolini con una tesis doctoral en Derecho y Literatura y numerosas publicaciones académicas– en torno a diferentes cuestiones: la importancia de Pasolini en Italia como figura pública, su pensamiento filosófico, sus numerosos procesos judiciales, sus virtudes literarias más notables o el misterio de su muerte; así como sus mensajes más relevantes: su interpretación profética de la época actual, el valor y la fuerza de la soledad, la valentía de la rebeldía contra el conformismo o la honestidad intelectual.

Palabras clave: Pasolini; Juicios; Política; Poesía; Roma

Abstract: Interview with Professor Barbara Castaldo – specialist in Pier Paolo Pasolini with a doctoral thesis in Law and Literature and several academic publications – on different questions: the importance of Pasolini in Italy as a public figure, his philosophical thought, his countless judicial processes, his most outstanding literary virtues or the mystery of his death, as well as his most relevant messages: his prophetic interpretation of the current age, the value and strength of solitude, the courage of rebellion against conformity or the intellectual honesty.

Keywords: Pasolini; Processes; Politics; Poetry; Rome

Recibido: 22 marzo 2022 / aceptado: 9 abril 2022 / publicado: 30 noviembre 2022

En España, Pasolini es conocido sobre todo como director de cine, pero en Italia es más importante como escritor e intelectual. En el centenario de su nacimiento, ¿cómo se explicaría la importancia social de Pasolini en Italia como personaje público?

Pasolini es artífice y víctima de una influencia mediática enorme, que continúa tanto ahora como cuando vivía. Pasolini aún sigue siendo omnipresente en la prensa, la televisión, en manifestaciones públicas y en las redes sociales. Ha comenzado aquello que podríamos definir como culto. Seguramente Pasolini lo habría definido como una instrumentalización, pues casi ninguno lo lee realmente, pero todos lo citan y se apropian de él para demostrar algo, tanto desde la izquierda como desde la derecha, tanto los progresistas como los moderados. Se ha convertido en un icono pop: reencontramos su rostro y sus palabras en todas partes y asistimos a una banalización de su mensaje y de su personaje. Sería necesario volver a leer su poesía para conocerlo de verdad.

¿Cuáles son según usted las ideas más actuales del pensamiento –digamos– filosófico de Pasolini? A nivel internacional, ¿qué nos puede decir todavía?

El pensamiento filosófico de Pasolini heredó y luego reelaboró a su vez, de manera creativa, dos grandes sistemas de pensamiento: el marxismo y el estructuralismo. Aunque ambos están un poco “pasados de moda” como horizontes filosóficos, Pasolini es aún un intelectual moderno, tanto en Italia como internacionalmente. Esto se debe a la modernidad con la que presagiaba lo que ocurriría en las sociedades humanas después de la deriva del marxismo y del estructuralismo: como él escribió, incluso la sociedad italiana, más tradicional respecto a otras sociedades, se adapta desde los años 50 a una estandarización tecnológica y a un consumismo totalitario de alcance universal.

Pasolini imaginó con claridad una sociedad que es aquella en la que vivimos hoy en día. Además de su interpretación profética de la época actual, hay otros mensajes suyos que atraen en cada época por ser universales: el valor y la fuerza de la soledad, la belleza de lo antiguo y lo natural, la valentía de la rebeldía contra el conformismo, honestidad intelectual, y mucho más.

Treinta y tres procesos, centenares de audiencias, tres condenas de primer grado... ¿Cómo sintetizar o explicar hoy la relación de Pasolini con la justicia italiana?

A lo largo de treinta años, de 1947 a 1977 (incluso después de su muerte), Pasolini fue acusado de numerosos delitos, entre ellos corrupción de menores, obscenidad, difamación en prensa, apología del crimen, complicidad, hurto, robo a mano armada, vilipendio de la religión del Estado, confianza imprudente, invasión de edificios y propaganda antinacional.

Como historiadora de la literatura me interesaba entender por qué motivo Pasolini fue tan perseguido, como él mismo escribió, por la ley y las instituciones. He estudiado muchos procesos contra sus obras, tanto novelas como películas, a través de la interpretación crítica de los estudios de derecho y literatura. Algunos mecanismos sociales se activaron en respuesta a la sobreexposición mediática de Pasolini, que condujo al fenómeno de las denuncias masivas (cientos de particulares que denunciaron sus obras ante las autoridades, pidiendo su prohibición), así como al recrudecimiento de la censura internacional contra su obra y, finalmente, a la especulación sobre los procesos y su vida privada. Estudiosos de sociología y jurisprudencia, entre los cuales están Stanley Cohen, Jock Young, Daniel Soulez Larivière y Michel Foucault, han identificado fenómenos similares de persecución institucional y mediática en la actualidad, como el pánico moral de las masas en contra de los hippies en los años 60, las olas imaginarias de delincuencia atribuidas a los afroamericanos, los juicios

transformados en un “circo mediático-judicial” y la criminalización moral y psiquiátrica del imputado.

Lo interesante de esta relación con la justicia es que Pasolini utilizó a menudo los juicios como momento de confrontación y como caja de resonancia de su mensaje artístico y filosófico. Sabía que su siguiente obra pasaría por un juicio, y la empujaba más allá de los límites aceptados por la censura con intención de escandalizar. Alimentaba el alboroto mediático e institucional a través de un fuerte proyecto intelectual que podemos definir como una protesta. Creo que los juicios fueron una oportunidad más para él de alentar a la sociedad italiana, a su público, a las leyes y a las instituciones para que se cuestionaran a sí mismas y sus límites.

Poeta, ensayista, novelista, escritor de relatos, columnista, dramaturgo... ¿En qué género literario piensa que Pasolini ha alcanzado mayor calidad? ¿Cuáles cree que son sus más grandes virtudes literarias?

Pasolini era artísticamente versátil, y supo crear obras de un alto valor no solo en distintos géneros literarios, experimentando muchos de ellos desde niño en Friuli, sino también en el cine y la pintura. Personalmente, me parece que el lenguaje artístico de Pasolini siempre es un lenguaje de poesía traspuesto a distintos medios expresivos: hay momentos en los que, leyendo una de sus novelas o un ensayo, queda claro que solo un poeta habría podido utilizar esa palabra o aquella imagen. La grandeza poética de Pasolini se manifiesta a lo largo de su obra, de la narrativa al cine.

Para un lector que quiera aproximarse a Pasolini, ¿qué libros aconseja como introducción a su obra o como los más representativos?

Recomiendo leer las colecciones poéticas *Le ceneri di Gramsci* (1957) y *Poesia in forma di rosa* (1964). El primero es un poemario que introduce el problema histórico de la clase baja romana y la esperanza del poeta civil de representar y cantar al pueblo. La segunda colección, por el contrario, representa el momento temporal e ideológico posterior, es decir, la decepción del poeta civil para con el desarrollo de la historia política italiana y el rechazo a la poética neorrealista de los años cincuenta.

Una buena aproximación a la obra de ficción de Pasolini está representada por la colección *Historias de la ciudad de Dios*: son crónicas de la Roma de los años 50 y principios de los 60, que revelan todo el amor de Pasolini por esta ciudad que calificó como “la ciudad más bella del mundo” y, al mismo tiempo, “la ciudad más fea del mundo”.

¿Hay alguna obra poco conocida de Pasolini que según usted debería ser más valorada?

En cuanto al cine de Pasolini, me encantan las películas con Totò, y no solo el famoso *Uccellacci e uccellini* (1966), sino también dos cortometrajes menos populares, *La terra vista dalla luna* (parte de la película colectiva *Le streghe*, 1966), con episodios de Bolognini, Visconti, De Sica) y *Che cosa sono le nuvole?* (episodio de la película colectiva *Capriccio all'italiana*, 1968, con cortos de Monicelli, Steno y Bolognini). Es una pena que estos cortometrajes con Totò sean poco conocidos fuera de Italia, ya que revelan un aspecto menos evidente de Pasolini, su humor de estilo chapliniano, melancólico y divertido, definitivamente surrealista. Creo que incluso su última producción poética, *Trasumanar e organizzare* (1971), merece más atención por el experimentalismo lingüístico y por la belleza de los versos y las reflexiones filosóficas.

La muerte de Pasolini sigue siendo un misterio y objeto de especulación. ¿Ha habido nuevos descubrimientos en los últimos años? ¿Cuál es su opinión/conclusión personal sobre este tema?

Lamentablemente, me parece que Pasolini fue objeto de voyerismo y especulación mediática también en su muerte: muchos periodistas, escritores, líderes de opinión siguen generando teorías inconclusas sobre su asesinato.

Sobre el tema de la muerte, me gusta recordar un ensayo de Pasolini sobre el cine, titulado *Observaciones sobre el plano secuencia* (1967), en el que leemos que la muerte es como el montaje final de una película, porque da sentido a la vida: de alguna manera, mueres como has vivido. La respuesta a la pregunta sobre la muerte de Pasolini está para mí en esta idea.

Hace algunos años, en el 50 aniversario de mayo de 1968, se recordaba la declaración de Pasolini sobre estudiantes y policías. ¿Crees que esto pudo haber influido en su recepción posterior? ¿Cómo situarlo políticamente desde una perspectiva actual?

En los violentos enfrentamientos del 1 de marzo de 1968, los estudiantes universitarios que habían ocupado la facultad de arquitectura de Roma en Valle Giulia lucharon contra la policía y hubo cientos de heridos. A raíz de ese hecho, Pasolini escribió un poema (“El PCI a los jóvenes”) en el que declaraba simpatizar con los policías, ya que los manifestantes eran “hijos de papás”, de familias de clase media, mientras que los policías eran “hijos de los pobres”, mal pagados y odiados por todos, “obligados por la pobreza a ser servidores” de las instituciones. Pasolini no estaba del lado de la policía políticamente, pero interpretó el choque como una lucha de clases más: burgueses contra proletarios. El poema termina a favor de una “vieja idea de Revolución”, la verdadera revolución comunista: el autor esperaba la ocupación de las fábricas por los trabajadores, y no la ocupación de las universidades por los jóvenes burgueses (“los Maestros se hacen ocupando las fábricas / no las universidades”).

En esa ocasión, Pasolini fue atacado por muchos intelectuales de izquierda, incluido Franco Fortini, quien lo acusó de subestimar la importancia de las protestas juveniles (que de hecho pronto abrieron las puertas a la lucha obrera de los años setenta). En los años siguientes, su poesía fue explotada por la política y citada a favor de toda represión policial y en contra de toda ocupación universitaria. En estos casos su poesía fue deliberadamente mal entendida.

Repasando la polémica de la época, no me parece que Pasolini fuera contradictorio, sino más bien consecuente, con su pensamiento político: es un marxismo extremadamente ortodoxo en el que se interpreta literalmente el desprecio por la burguesía y el amor por el pueblo.

Pasolini parece un intelectual radical y una figura poco complaciente con lo políticamente correcto. ¿Cree que seguiría teniendo problemas si viviera hoy?

El arte para Pasolini tenía que ser escandaloso y provocador. Esta elección artística formaba parte de la filosofía estética de Pasolini, es decir, de los principios y de la moral que el propio Pasolini se había asignado. Por lo tanto, imaginarlo vivo y artísticamente productivo en nuestro tiempo significa imaginarlo igualmente escandaloso y provocador, aunque en un contexto cultural y sociopolítico diferente al de los años 50, 60 y 70, es decir, los años en que estuvo activo.

¿Qué cree que pensaría ahora de los fenómenos actuales, como –por ejemplo– las redes sociales, el populismo, las fake news, el lenguaje inclusivo o la cultura de la cancelación?

En la recopilación *Cartas luteranas* (1976), hay artículos que Pasolini publicó en 1975 en la revista *Il Mondo* para una de sus columnas sobre pedagogía. Estos artículos están dirigidos a un pilluelo napolitano imaginario llamado Gennariello. Pasolini pretende enseñarle los valores que harán de él un hombre completo, y al hacerlo ilustra su pensamiento pedagógico. Pasolini insta a su joven estudiante a no tener miedo de usar “calificaciones negativas” (palabras como “*qualunquista*” o “fascista”), porque muchas veces detrás de la opción opuesta de elegir palabras progresistas solo hay un deseo de conformidad y no de verdad. Pasolini también discute la idea de “tolerancia” de la diversidad a través del ejemplo de un hombre afroamericano en la sociedad contemporánea y afirma que el respeto de la mayoría por la libre expresión de las minorías es nominal y no real. Me parece que estos dos precedentes en su obra pueden excluir razonablemente la posibilidad de que hoy Pasolini se case con la cultura de la cancelación o el lenguaje inclusivo: es mucho más probable que para él serían expresiones de conformidad y deshonestidad intelectual.

En cuanto a la probable actitud de Pasolini ante las redes sociales actuales, la respuesta se encuentra en sus teorías sobre la primera ‘red social’ de aquellos tiempos, la televisión. En varias ocasiones Pasolini definió a la televisión como “un medio de masas”, que mercantiliza y aliena a los seres humanos al crear una ilusión democrática y, de hecho, reemplaza la profundidad de la cultura con la superficialidad y la vanidad. Creo, por ello, que Pasolini estaría hoy horrorizado por la inconsistencia cultural de las redes sociales, por su imposición de modelos hedonistas, y ciertamente también por el fenómeno de las *fake news* y la gravedad de su mistificación ideológica.

Se ha dicho alguna vez que Pasolini tenía dos iglesias: la de Cristo y la de Marx. ¿Cree que es cierto? ¿Cómo se puede explicar su posición sobre la religión y sobre la política, y la relación entre los dos?

Tanto el pensamiento cristiano como el marxismo han puesto el amor a los humildes en el centro de sus iglesias. Creo que este amor fue para Pasolini el punto de unión entre los dos y su atracción filosófica hacia ambos. En el cortometraje *La ricotta* (en la película colectiva *Ro.Go.Pa.G.*, de 1963), vemos precisamente la representación del proletariado como un nuevo Cristo hambriento finalmente crucificado por el capitalismo. *La ricotta* simboliza este encuentro del catolicismo y el marxismo.

En realidad, Pasolini fue creyente solo en su juventud, luego se declaró ateo. En los primeros poemas friulanos (*Poesie a Casarsa*, de 1942), canta su amor juvenil por Cristo, pero es un sentimiento religioso fuertemente imbuido de amor por la gente del campo. En este paisaje friulano ligeramente idealizado, católico y campesino, la bandera roja y la cruz de Cristo parecen a menudo las dos caras de una misma moneda.

Pasolini ha hecho un retrato muy crítico de la sociedad burguesa y de masas. ¿Cree que su visión es todavía actual?

En los años 60, Pasolini escribió que el pueblo en Italia se estaba transformando en una masa y estaba perdiendo su lengua popular (dialectos) para adoptar una lengua estandarizada, “tecnocrática” (es decir, derivada del mundo industrial y científico, sin tradición ni matices humanísticos). Para Pasolini la masa era el conformismo, y la homologación y la pérdida de la individualidad conducían al riesgo de la manipulación cultural y política.

Los dialectos han desaparecido en gran medida en Italia, mientras que en todas las sociedades occidentales hablamos de “cultura de masas”, “turismo de masas”, “medios de comunicación de masas” en nuestra realidad cotidiana. Me parece, pues, que la visión de Pasolini sigue vigente hoy.

¿Qué escritor, intelectual o artista le recuerda más la radicalidad de Pasolini?

Hay escritores o intelectuales contemporáneos que en cierto modo me recuerdan a Pasolini. En Italia, el colectivo de escritores que usa el seudónimo de Wu Ming está en contra de la lógica de mercado de los derechos de autor y los medios de comunicación de masas, lo que me recuerda las ideas de Pasolini sobre la autogestión cultural. El escritor estadounidense Don De Lillo realiza una crítica del consumismo y de la información mediática a través de sus relatos posmodernos. O pienso en Sylvia Plath, por su poesía y ciertos rasgos ásperos y oscuros, por el viaje interior, la experimentación de la forma, el horizonte de la desesperación y la autodestrucción.

Óscar Wilde también. Seguramente su figura me recuerda mucho a Pasolini por la versatilidad de su escritura (desde la poesía, a la novela, al teatro), por el inconformismo y las ganas de escandalizar en el plano de la vida privada. Además, sus juicios tienen características muy similares a los juicios de las obras de Pasolini, proponiendo incluso un mismo mecanismo de intercambiabilidad de acusación de la obra y del escritor por su excentricidad respecto a los cánones de la época.

Pero me preguntas por las similitudes con el radicalismo de Pasolini. En este sentido, me parece que los únicos paralelos son escritores como Sade, Kafka u Orwell, que han escrito sobre mundos radicales, totalitarios, crueles, igual de inquietantes, engullidores y absolutos que el universo burgués descrito por Pasolini.

Barbara Castaldo enseña italiano y literatura comparada en la Universidad Loyola de Chicago y colabora con varias universidades estadounidenses, incluido el Instituto de Universidades Estadounidenses en Aix-en-Provence. Licenciada en Historia de la Literatura Moderna y Contemporánea por la Universidad de Roma La Sapienza, obtuvo un Máster por la Universidad de Columbia en Nueva York y un Doctorado en Estudios Italianos por la Universidad de Nueva York. Se especializó en Pier Paolo Pasolini con una tesis doctoral en Derecho y Literatura (Premio Pasolini, 2009). Su último ensayo sobre Pier Paolo Pasolini, titulado “Processo a *Ragazzi di vita*: il discorso libero indiretto entra nelle aule del Tribunale”, se ha publicado este año en la revista internacional *Studi Pasoliniani* (2022, n° 16).

Syria Poletti en *Histonium* (1945-1949): acerca de sus inicios literarios y periodísticos

Syria Poletti in Histonium (1945-1949): about her literary and journalistic beginnings

MARÍA FLORENCIA BURET

florencia.buret@gmail.com / CONICET, IDIHCS, Universidad Nacional de La Plata

RESUMEN: Entre junio de 1945 y julio de 1949, la escritora Syria Poletti publicó una serie de artículos de diversa índole en *Histonium*, una revista italo-argentina fundada en 1939. El paso por esta publicación constituye una etapa importante en la trayectoria de la autora, no solo por la experiencia allí adquirida, sino porque en este período definió y delineó su imagen autoral abordando, paralelamente, temáticas que desarrollaría en su producción literaria posterior. Los objetivos de este trabajo son, primero, analizar el modo en que esta escritora inmigrante, desde un comienzo, desplegó en estos artículos una imagen pública particular, vinculada a su condición de “sujeto migrante heterogéneo” (Cornejo Polar, 1995, 1996); segundo, identificar algunos tópicos de su producción literaria posterior que ya están insinuados en las intervenciones hemerográficas del período que nos ocupa. Finalmente –debido a que nuestro trabajo se centra en una etapa de la trayectoria profesional de Poletti que aún no ha sido abordada por la crítica literaria–, informar sobre las intervenciones de la escritora en la revista.

Palabras clave: Syria Poletti; *Histonium*; Carlos Della Penna; Sujeto heterogéneo; Imagen de escritor

Abstract: Between June 1945 and July 1949, the writer Syria Poletti published a series of articles of various kinds in Histonium, an Italian-Argentine magazine founded in 1939. The passage through this publication constitutes an important stage in the author's career, not only because of the experience acquired, but also because in this period she defined and delineated her authorial image, addressing, in parallel, themes that she would develop in her later literary production. The objectives of this work are, first, to analyze the way in which this immigrant writer displayed in these articles a particular public image from the beginning, linked to her condition as a “heterogeneous migrant subject” (Cornejo Polar, 1995, 1996); also, to identify some topics of her later literary production that are already hinted in the hemerographic interventions of the period that concerns us. Finally –due to the fact that our work focuses on a stage of Poletti's professional career that has not yet been addressed by literary criticism–, to report on the writer's interventions in the magazine.

Keywords: Syria Poletti; *Histonium*; Carlos Della Penna; Heterogeneous subject; Writer image

Recibido: 3 marzo 2022 / aceptado: 25 julio 2022 / publicado: 30 noviembre 2022

CONSTITUCIÓN AUTORAL DE SYRIA POLETTI EN *HISTONIUM*. Syria Poletti (1917-1991) emigró de Italia a mediados de 1938¹ y, siete años después de arribar a la Argentina y tras haber adquirido el español como segunda lengua –aprendizaje que la autora definió como una “conquista lenta, terca y cotidiana” (Poletti, 1977, p. 153) y también como “el derecho mínimo que debía pagar como extranjera” (Poletti en Medrano, 1992, p. 35)–, colaboró en *Histonium* (1939-1972), una revista italo-argentina, ilustrada y mensual, cuyo propietario y editor fue el inmigrante italiano Carlos Della Penna (1879-1971).

Poletti comenzó a publicar en este medio hemerográfico en junio de 1945 y, mensualmente, continuó haciéndolo hasta julio de 1949. Teniendo en cuenta esta constancia en su participación y subrayando el hecho de que la misma forma parte de su etapa inicial –etapa que no ha sido investigada en profundidad por la crítica especializada en la autora–², uno de los objetivos del presente trabajo es ofrecer información sobre el caudal productivo de este período. Con miras a dicho propósito, al final de este artículo incluimos el listado de las publicaciones de la autora, donde no solo se podrá apreciar su múltiple y prolífica colaboración en la revista *Histonium*, sino también –en términos cuantitativos– los crescendos y decrescendos de su producción³. Insistimos en que su colaboración fue numerosa y variada, pues, además de haber oficiado como la columnista de “A solas”, fue autora de artículos histórico-costumbristas y, también, de un relato autobiográfico titulado “Día de difuntos”. Asimismo, versionó y tradujo cuentos de escritores italianos y, también, reseñó algunos pocos libros. Bajo el rol de periodista, escribió una crónica sobre “El primer Congreso de Madres” y realizó algunos pocos reportajes a personalidades femeninas vinculadas con la política peronista, llegando incluso a realizarle una entrevista a quien fuera, en ese momento, la primera dama, Eva Duarte de Perón⁴.

Los otros dos objetivos de esta investigación son el de analizar el proceso de configuración de la imagen autoral de Poletti en *Histonium*, considerando tanto su heterogeneidad de sujeto migrante como los aspectos que religan y buscan dar unicidad a su voz; y el de identificar, someramente, en la variedad de textos publicados, aquellos tópicos que luego serían nuevamente abordados y desarrollados por la escritora en su producción literaria posterior.

La hipótesis que nos orienta afirma que, en este medio hemerográfico, Poletti construye una imagen de escritora específica⁵, caracterizada por una heterogeneidad irreductible. Gracias a su actuación simultánea en diferentes espacios de la revista y a un manejo particular de su autodenominación, la autora proyecta una definición múltiple de sí misma que se despliega

¹ Según los registros de CEMLA (Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos), Syria Poletti se embarcó en el “Principessa Giovanna” para arribar en el puerto de Buenos Aires el 7 de agosto de 1938. La escritora tenía 21 años y la profesión declarada fue “labores”.

² En general, la revista *Histonium* no es mencionada, o bien, aparece dentro de una lista de publicaciones en las que Poletti colaboró (véase, por ejemplo, Serafin, 2018, p. 140, n.15). En la Argentina, la obra de Syria Poletti ha sido objeto de análisis durante las décadas del 60 al 80 (Gregorich, 1967; Paravati, 1974; 1977; Correas de Zapata, 1978). Luego, el interés por su obra decayó debido a la extraterritorialidad de la autora (Bravo Herrera, 2012) y recién en los últimos veinte años ha comenzado a volver a interesar a la crítica literaria argentina (Lojo 2000; Bravo Herrera, 2012, 2014, 2015, 2016) y, principalmente, a la italiana, cuyos estudios fueron liderados estos últimos años por Silvana Serafin (2004a, 2004b, 2005) quien, además de iniciar el proceso de traducción de la obra de Poletti en 1998, coordinó varios proyectos de investigación en torno a la emigración friuliana.

³ Los siguientes nueve números del período analizado no han podido ser consultados, aunque sí indexados, dado que las revistas cuentan con índices anuales: 75 (agosto 1945); 81, 84 y 85 (febrero, mayo, junio 1946); 97, 98, 101 y 102 (junio, julio, octubre y noviembre 1947) y 119 (abril 1949).

⁴ Para un análisis detallado de la vinculación de la escritora con el peronismo en la revista de Della Penna, véase nuestro trabajo Buret (2023).

⁵ María Teresa Gramuglio define la imagen de escritor señalando que “refiere a las figuras textuales y a las estrategias, discursivas y a veces no discursivas, que condensan el imaginario de un escritor acerca de la colocación de sí mismo o de su práctica en los espacios literario y social” (2013, p. 100).

también en su primera novela *Gente conmigo*⁶. Por otro lado, si bien durante el desempeño de algunas de sus funciones, Poletti logra dejar su huella personal –huella que se traduce, específicamente, en preferencias temáticas que reaparecerán en su obra posterior–, en su columna “A solas” –espacio de interacción con el público femenino argentino–, Poletti manifiesta algunos rasgos de inadecuación para desempeñar un rol tan protagónico. La columnista explícitamente va a manifestar cierta descomunidad con sus receptoras debido a una incompatibilidad de intereses, un desajuste que, de ninguna manera, la autora teme mostrar: “De acuerdo a la correspondencia que recibimos, cabría creer que esta sección femenina quizás es más leída por los hombres que por las mujeres” (Syria, 1948a, p. 143).

SYRIA POLETTI, UN SUJETO HETEROGÉNEO. En *Gente conmigo* (1962), la primera novela de la autora, es posible identificar en la figura de la narradora, Nora Candiani, un carácter heterogéneo que se puede vincular a la experiencia migratoria vivenciada por el personaje y compartida, a su vez, con su creadora, Syria Poletti. La examinación de la participación de esta escritora en *Histonium* nos permite afirmar que el estilo de esa particular representación pública, realizada tanto por el personaje como también por su autora, data de un período previo a la publicación de esta primera novela.

Aunque Poletti construyó una imagen autoral heterogénea –heterogeneidad que, siguiendo a Cornejo Polar (1995, p. 104), es una resultante del acto de migrar⁷–, en la revista de Della Penna, la escritora intentará aminorar u ocultar ese carácter mediante la puesta en escena de una “plasticidad cultural” (Rama, 1982, p. 38 y ss.), que le ha permitido apropiarse tanto del idioma español, como de la historia y de las costumbres del país de arriba, y así presentarse explícitamente como argentina. Sin embargo, como intentaremos mostrar, a pesar de esta voluntad identitaria, su participación en *Histonium* revela que la autora nos habla “desde más de un lugar” pues es un ser que “está doble o múltiplemente situado” (CornejoPolar, 1996, p. 841). Veremos que de las frases y definiciones que se identifican tanto en su columna “A solas” como en sus diversos artículos, se desprenden distintas representaciones de sí que conviven sin anularse: la argentina, la italiana, la extranjera y la inmigrante. Estas caras de su poliedro identitario, esbozadas discursivamente entre 1945 y 1946, son posibles gracias a la combinación de una serie de factores: por un lado, la participación simultánea de la autora en diferentes sectores de la revista; por el otro, la utilización, posiblemente, por decisión de la dirección de la revista, de dos firmas disociadas –“Syria” y “S. Poletti”– que, posteriormente, le exigirán al público lector la realización de una asociación nominal; y, finalmente, a través de frases y expresiones sugerentes de múltiples espacios de pertenencia –el europeo, el italiano

⁶ Este aspecto lo desarrollamos en la ponencia “Syria Poletti, una inmigrante con mirada de viajera”, presentada en las XIV Jornadas interdisciplinarias de Estudios sobre las Mujeres: “Mujeres en viaje: experiencias, narrativas y escrituras femeninas sobre épocas y mundos cambiantes y diversos” (Mendoza, Argentina, junio de 2021).

⁷ El sujeto migrante es, para Cornejo Polar, un sujeto internamente heterogéneo y una de las principales consecuencias de esta heterogeneidad es la disolución de la noción coherente, unitaria y homogénea del sujeto (Bueno Chávez, 2004, p. 37). Por su parte, Fernanda Elisa Bravo Herrera con el propósito de subrayar la complejidad del fenómeno migratorio acuña, en 2002, el término “e(in)migración” con el cual busca no solo considerar al proceso migratorio “en su desplazamiento emigratorio e inmigratorio, esto es, con los puntos de vista del país de origen y del de destinación [...] [sino también] para explicar la complejidad de los relatos familiares e individuales que dan cuenta de la doble o múltiple pertenencia –muchas veces fragmentada, ambigua y contradictoria– a dos mundos; es decir, para indicar que las perspectivas de los protagonistas de los desplazamientos migratorios son múltiples, al estar rasgadas y tensionadas en varios puntos, no solamente el de llegada y el de partida, sino también los de la memoria, del trayecto y del viaje mismo” (2015, p. 33).

o el argentino—, o bien, de una experiencia migratoria que, por su biografía, sabemos que fue vivida y sentida con intensidad.

El período de disociación de identidades se inicia en julio de 1945 y queda plasmado en el índice anual de la revista. Bajo su nombre de pila, Poletti da a conocer su columna “A solas”, mientras que el resto de su producción —que, por ese entonces, está conformado por traducciones, un relato autobiográfico y algunos artículos y reseñas— van a ser firmados como “S. Poletti”. Este período se extiende hasta el mes de julio de 1946, cuando se produce la primera mención completa de su nombre, con la publicación del artículo “El bordado en la antigüedad” (Poletti, 1946b). Ahora sí, el índice anual agrega “Syria” al apellido “Poletti”, en reemplazo de la inicial “S.” que había figurado en el del año previo.

En “A solas”, la escritora se autodefine como argentina al especificar con el uso de un nosotros inclusivo su identidad nacional —“nosotras, las argentinas” (Syria, 1945b)— buscando así crear cierta complicidad con un público lector femenino que, en ningún momento, pareciera dejarse seducir por la columnista, tal como se puede apreciar en las palabras de una lectora a quien Poletti le cede su espacio hemerográfico:

En tu página ‘A solas’ invitas a menudo a tus amigas a escribirte, a exponer sus puntos de vista sobre los temas que tratas. A mí, sinceramente, no me interesan los temas que propones; y no porque no merezcan el mayor interés, sino porque yo, como otras tantas mujeres, no logro evadirme de mí misma, de mis problemas personales; cuando escribo, no sé hablar de otra cosa que de mí (Lydia citado en Syria, 1947a, p. 63).

Volviendo a la temática de la autodefinición en *Histonium*, al mismo tiempo que la autora se presenta como argentina, ofrece una pista sutil que insinúa su origen foráneo cuando, tras referirse a las extrañas denominaciones que portan las extranjeras —“Las del extranjero, con sus nombres exóticos, son las que más me atraen”—, invita a las lectoras a enviarle cartas, poniendo el acento en la particularidad de su propia gracia: “¿No habré de recibir pronto muchas, muchas cartas, enviadas a mi nombre, *Syria, nombre breve y fácil de recordar?* Así lo espero” (Syria, 1945b, p. 644; la cursiva es nuestra).

Nótese que la escritora busca que las lectoras miren con buenos ojos a las mujeres que, como ella misma, son inmigrantes. Esto mismo se percibe en otro artículo, correspondiente a noviembre de 1948, cuando paradójicamente —pero en sintonía con ese desajuste mencionado entre la escritora y su público lector, así como también con su próxima “renuncia” a seguir escribiendo “A solas”⁸— incluye en su columna femenina la carta de Elio Marra, un hombre extranjero que inicia su correspondencia con una pregunta retórica: ¿Puede un europeo hablar de la mujer argentina? [...] Opino que sí” (Marra en Syria, 1948d, p. 794). La carta versa sobre la actitud de desconcierto, escándalo, frialdad e incomprensión que las mujeres argentinas manifiestan frente a los “recién llegados” de Europa, debido a la reciente modificación que el extranjero percibe en las costumbres del cortejo amoroso:

la guerra ejerció una enorme influencia en nuestras relaciones con las mujeres; pero ese aspecto ha sido quizás uno de los pocos cuyos efectos no han sido negativos. La guerra enseñó

⁸ La última columna de Poletti aparece difundida en el ejemplar de *Histonium* de diciembre de 1948. Durante el primer semestre de 1949, solo se publican artículos histórico-costumbristas. Una de las razones por las cuales, según nuestra hipótesis desarrollada en Buret (2023), la autora interrumpe la escritura de “A solas”, así como también otra serie de trabajos periodísticos (reseñas, entrevistas, crónicas, etc.), se vincula a motivos ideológicos: la revista se politiza y sus colaboradores deben incorporar propaganda oficialista en sus artículos. Poletti inicialmente accede, pero luego, sin mediar ninguna explicación explícita, deja de escribir su columna y de realizar reportajes a personalidades femeninas vinculadas al poder de turno.

a la gente a vivir con mayor dinamismo, más intensamente y la puso frente a ciertas realidades urgentes y a veces brutales, a las que no podíamos substraernos, hombres y mujeres. De todo esto, algo hemos aprendido. Ahora estamos convencidos que decir a una muchacha “me gustas” no significa ser un individuo corrompido o malintencionado (Marra en Syria, 1948d, p. 794).

Volviendo a la atmósfera foránea que rodea al nombre de Syria, la autora pone el acento en esa particularidad posiblemente como una estrategia para llamar la atención sobre la columna que ella misma escribe. En este sentido, el énfasis puesto en su propio apelativo podría ser asociado a una idea que la escritora aconseja, justamente, en su primera columna: entre las recomendaciones sugeridas para la escritura de cartas, Poletti les habla a sus lectoras de la conveniencia de entretejer misterio en torno de sí:

La reserva, también en las cartas, es un arma de conquista. [...] Mantener un tanto de misterio, así en nuestra vida como en las cartas, es una seducción de que una mujer inteligente debe saber disfrutar: saber entretejer un velo sobre el misterio suave de nuestra intimidad, de nuestros sentimientos, de nuestra vida interior. Ocultemos, también en las cartas, el misterio de nuestro dolor que supo trocarse en serenidad de espíritu y en optimismo (Syria, 1945a, p. 428).

Bajo la firma de “S. Poletti”, la autora italiana aborda temas vinculados a lo que Bravo Herrera denomina “e(in)migración” (2015, p. 33) y explicita, a su vez, una pertenencia identitaria nacional argentina. Por un lado, con respecto al primer punto, en la primera traducción realizada por la escritora –“En la fonda ha muerto un hombre” de Pirandello, publicado en septiembre de 1945– son llamativos los tópicos desarrollados en el relato: el viaje a América, la muerte de un hombre al regresar a la patria y la tristeza de una mujer por tener que partir de la tierra natal. Esta historia, en la que volver supone morir y urge partir, es publicada significativamente en el mismo número en el que Syria, en su columna, se autopresenta como argentina.

En “Día de difuntos”, el único relato autobiográfico que la autora da a conocer en la revista, en octubre de 1945 y bajo la firma de “S. Poletti”, la narradora también remite al viaje a América, viaje que le imposibilitó asistir al entierro de su abuela y le impidió, además, cumplir con un simbólico deseo de su *nonna*, íntimamente ligado a la heterogeneidad que acarrea consigo la experiencia migratoria:

He aquí la tumba familiar: “Pasqualis-Pax”.

—La nuestra, abuela, ¿no es la más vieja entre todas las del pueblo?

—Sí; contiene veintisiete muertos. [...] Cuando yo también me encuentre aquí, muerta, no me traigas flores. [...] Las flores quedan bien en los campos. Si, en cambio, te marchas a América, lleva contigo un puñado de tierra de mi fosa, y sé buena (Poletti, 1945, p. 714).

Por otro lado, luego de estas referencias ligadas a un espacio de pertenencia europeo, en “Al margen de la moda. Caprichos necesarios... y reformas indispensables”, la firma “S. Poletti” se autorrepresenta, nuevamente, como argentina tras realizar un gesto de apropiación histórica: “Y, sin ir más lejos, *nuestras damas patricias, durante la Revolución de Mayo, ¿no se engalanaban acaso, con cintas y ramilletes azules y blancos, para expresar su solidaridad con el movimiento libertador?*” (Poletti, 1946a, p. 164; la cursiva es nuestra). Esta autodefinición se reitera en una reseña de julio de 1946, donde ya es posible asociar “Syria” con la inicial “S.” de la firma “S. Poletti”. Allí la autora –que realiza un comentario sobre un texto destinado al público infantil– efectúa la siguiente apropiación lingüística: “Bien es cierto que este libro, perteneciente a la “Biblioteca Ilustrada Juventa” viene a llenar un vacío ya que muy pocas son,

en *nuestro idioma*, las colecciones especialmente dedicadas a la juventud” (Poletti, 1946c; la cursiva es nuestra). Pero, inmediatamente después, realiza un leve movimiento de inserción de lo argentino dentro de lo latino:

Ricardo E. Pose brinda su valiosa cooperación [sic] y por primera vez inserta un *apellido latino y un libro nuestro, para “nuestra” infancia*, en la colección formada por Johnston McCully, Robert Louis Stevenson, James Otris, H. Rider Haggard, Arthur Conan Doyle, destinada a la *juventud argentina...* (Poletti, 1946c; la cursiva es nuestra).

En ese mismo número, Poletti reitera este recurso inclusivo y religador de las caras identitarias que la constituyen, identificando otra zona de comunión entre sus espacios de pertenencia —el italiano y el argentino, el europeo y el americano—, mediante el uso de la dicotomía oriental/occidental. Allí la frase “¡es un trabajo de chinos!” (Poletti, 1946b, p. 420) se opone a la expresión “nosotros, sencillos occidentales” (p. 423).

Una mirada inclusiva similar, que busca religar su heterogeneidad, fue utilizada por la autora poco después, cuando, al hablar sobre el voto femenino, diferencia a la mujer sajona de la latina:

si es cierto que la mujer carece de condiciones temperamentales aptas para la política, condiciones sumamente necesarias para el discernimiento y la preparación civil exigidas por el voto, *menos condiciones aún presenta la mujer latina en comparación con la sajona*, más propicia a ello por temperamento, tradición y preparación social; menos aún la sudamericana, cuyo encanto principal es su exquisita femineidad. Y menos todavía tenemos las argentinas a las que —dicho sea inter nos— el voto interesa mucho menos que un lindo tapado de piel o... una película dramática. Efectivamente, carecemos de preparación política (Syria, 1946, p. 580; la cursiva es nuestra).

Dos años después, cuando la ley del voto femenino ya había sido promulgada, Poletti vuelve a hablar de las “razas latinas” a las que les agrega, significativamente, el atributo de “trasplantadas”, participio que pone el acento en la temática migratoria por ella vivida y en la constitución racial del pueblo argentino. A través de este giro silogístico, Poletti intenta aminorar las diferencias existentes entre ella y los habitantes del país de arriba: “La mujer argentina trabaja a la par de la norteamericana o sajona; pero con un galardón más: sabe mantener su femineidad [...]. Creo que ni el bien logrado sufragio femenino cambiará nuestra más íntima esencia, nuestra idiosincrasia, que tiene su más noble raigambre en las viejas razas latinas trasplantadas a nuestro suelo” (Syria, 1948b, p. 297). Esta mirada inclusiva se relaciona con ese intento de Poletti de tender puentes religadores de los territorios que la habitan. Cornejo Polar sostiene que “el desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar. Es un discurso doble o múltiplemente situado” (1996, p. 841). Encontrar una categoría inclusiva de esos espacios supone religar las distintas partes constitutivas del yo. En el fragmento citado, Poletti pareciera estar buscando esa palabra que tiende puentes hacia los distintos espacios geográficos y culturales que la constituyen.

En síntesis, durante casi su primer año de colaboración en *Histonium*, la autora mantuvo —posiblemente, por una decisión que no fue personal, sino de especulación comercial— una identidad escindida a través del uso de dos firmas, escisión que finalizaría en julio de 1946 cuando incorpora una tercera, la de “Syria Poletti”, que le permite al lector la asociación de nombres. Si bien, como hemos visto, las firmas “Syria” y “S. Poletti” al presentarse se identifican con lo argentino, al mismo tiempo es posible apreciar, en el mismo espacio discursivo, la emergencia de otro rostro, el foráneo, el de la inmigrante, ya sea mediante frases, o bien, a través del abordaje de temáticas muy ligadas a la experiencia personal de la autora.

Esta particularidad de su imagen pública, que hemos caracterizado como “heterogénea”, se vislumbra en otros artículos publicados después de julio de 1946 –cuando el lector ya tiene la posibilidad de asociar las dos firmas– así como también en su primera novela *Gente conmigo* (1962), en la que identificamos tres rostros: el de inmigrante italiana, el de viajera europea y el de escritora argentina.

EN TORNO A LAS ELECCIONES DE SYRIA. Entre las variadas colaboraciones que Poletti realizó para *Histonium*, es posible distinguir la huella personal de la escritora en un conjunto de elecciones temáticas y genéricas que posteriormente retomará y desarrollará en su propia obra literaria. Anteriormente, ya hemos hecho referencia a tópicos vinculados a su autobiografía: además del viaje a América y la importancia de la figura de la abuela en “Día de Difuntos”, Poletti alude allí mismo a la lejanía materna: “—¡Cuántos soldados muertos, abuela! ¡Y todos sin flores! / —Sí, porque sus madres están lejos, como la tuya” (Poletti, 1945, p. 714). Y, también, en ese relato autobiográfico, hace referencia al paisaje montañoso de un invierno europeo, blanco y frío: “Era el mes de noviembre; nuestro noviembre, ¿recuerdas?; ya empezaba a hacer frío; habían caído las primeras nevadas sobre las montañas...” (p. 713). En esta cita, es significativo el uso del posesivo –“nuestro noviembre”– con un tiempo pretérito en el que la identidad de la niña estaba fundida con la de la abuela, a través de ese tiempo compartido en un paisaje unívoco, aquel que, hasta ese momento, la narradora habitaba y conocía. América, “el monstruo” que come hijos y bebe el cerebro –tal como es caracterizado en *Gente conmigo* el territorio de arriba–, se presenta aquí también, en este temprano relato autobiográfico, como un espacio que amenaza con fragmentar la identidad compartida y frente a la que la narradora se rebela: “No morirás, abuela; yo no iré a América” (p. 714). Y, sin embargo, pese a la convicción de las frases pronunciadas, la identidad compartida se disuelve y dispersa: “¡Abuela, tú has muerto y yo estoy en América ¡Y no he traído conmigo un puñado de tierra de tu fosa!” (p. 714). Aquí, el incumplimiento del deseo de la abuela plasma, visualmente, la irremediable fragmentación; la pertenencia de la narradora/autora a más de un espacio; la heterogeneidad de la adulta que, atraída por el monstruo, emigró a América.

Otros tópicos ligados a la biografía de Poletti, presentes en los textos que traduce o escribe la autora, son: la hija no querida por ser mujer (tema mencionado en “Una mujer cantaba” de Michele Saponar); la relación salud y moda (abordada por la autora en “Al margen de la moda. Caprichos necesarios... y reformas indispensables”); el amor y los deberes superiores a la pasión amorosa (temas tratados en “A solas”, del mes de noviembre de 1945); la mujer fea y la mujer bella (dicotomía abordada en su columna de enero de 1948 y presente, también, en la traducción de “Beatriz” de Giuseppe Lanza); y la temática religiosa, desarrollada en su columna de noviembre de 1946. Todos estos temas son retomados en *Gente conmigo*.⁹ Algunos

⁹ En *Gente conmigo*, las referencias a la hija no querida por ser mujer aparecen en el capítulo I de la novela, desarrolladas en íntimo vínculo con el defecto físico que presenta la narradora y en el momento en que se alude a la emigración de sus padres y de sus dos hermanos: “se comprende por qué [mis padres] resolvieron dejar a dos hijas, Bertina, tan trabajadora y formal que ya les procuraba dinero, y yo, porque no les habría sido útil para sembrar ni para criar hombres con ese físico endeble y el extraño oficio que me circulaba en las venas como otra deficiencia” (Poletti, 1967, p. 12). Por su parte, la temática de la moda y la salud se observa en el capítulo XVIII, donde se narra la historia del modisto Gastón Richard. En ese apartado, la pareja de la narradora manifiesta el deseo de que Nora cambie su forma de vestir. Richard le haría un vestido acorde a su defecto físico, a cambio de una traducción particular: “Quiero crearle un modelo de acuerdo con su... personalidad.” (Poletti, 1967, p. 175). Con respecto al tópico de la mujer bella y la mujer fea, las reflexiones de la narradora se producen cuando dialoga con su hermana Bertina sobre el amor de Renato: “—¡Qué estupidez! Entonces, para vos, una persona fea no puede ser querida. / —Querida sí. Pero no amada [...] Podrá suscitar afecto, simpatía, piedad, todo menos amor. Menos pasión [...] Lo que inspira una pasión tan vital como el amor es la

de ellos también son desarrollados en relatos posteriores: la hija no querida por su sexo está presente en “Los caballos” –el primer relato de *Línea de fuego*–, de la misma manera que el abandono materno y el viaje a América aparecen tematizados en “El tren de medianoche” del mismo volumen y *Extraño oficio*.

También en la traducción del relato “La cobra” de Ferdinando D’Amora es posible identificar el gusto de la autora por el género policial, género que frecuentará al redactar los relatos escritos para la revista *Vea y lea*, posteriormente recogidos en *Historias en rojo* (1969). D’Amora presenta un relato sin detective en el cual se describe un crimen perfecto. Tras una infidelidad, el marido engañado le propone al amante de su esposa realizar un duelo singular: meter la mano en una canasta con una víbora, para que sea la suerte la que decida quién de los dos morirá picado por su mordedura. Cuando tiene lugar el acontecimiento frente a la mirada curiosa de un conjunto de mujeres, el amante muere de un ataque al corazón, ataque “planificado” por el esposo que sabía que en la canasta no había ningún animal, pero que también conocía la delicada salud de su “amigo”, un enfermo cardíaco.

Otra huella personal de la autora la identificamos en el interés por la infancia y por su educación, aspectos que serán desarrollados a lo largo de toda su carrera profesional. En *Historium*, estos tópicos son abordados en diferentes textos: en la reseña que Poletti realiza sobre el contario de Pose, *Leyendas negras para los niños blancos y otras historias*; en las columnas del mes de octubre, noviembre y diciembre de 1946 –donde la escritora menciona y/o desarrolla algún aspecto relativo a la educación de los niños– y, también, en la de agosto de 1947, donde recupera una imagen pictórica relacionada a su propia infancia. Allí, Syria recuerda la estampa de una niña plasmada en un jarrón del siglo pasado. En esa reminiscencia, asoma su rostro foráneo, europeo, y con él, el carácter heterogéneo de su identidad: “A veces pienso que si volviese a mi viejo caserón y la guerra hubiese respetado a ese florero del siglo pasado, hallaría por cierto a mi jovencita amiga estropeada y marchita, sin haber salido del contorno del florero” (Syria, 1947b, 574).

La temática de la niñez está presente, además, en la crónica sobre “El Primer Congreso de Madres”. Allí, la autora recuenta los debates suscitados en torno a las presentaciones de Emma Mendizábal de Longhi, presidenta del Congreso; Emma Ververde de Graña, delegada del Uruguay y Elvira Paiva, periodista local, que versaron sobre “las injusticias sociales y legales que existen en todos los países con respecto a los hijos ilegítimos” (Poletti, 1948, p. 559).

Este interés por la infancia está en sintonía con la destacada producción literaria, destinada a los niños, que realizó la escritora¹⁰. Al respecto es interesante citar el fragmento de un artículo de 1952, publicado en *El Hogar*, donde Poletti subraya la necesidad de desarrollar una literatura infantil nacional:

Hace poco hemos leído en una revista nacional una justa queja acerca de la pobreza de la literatura infantil argentina. El autor de la nota lamentaba que los niños sudamericanos –y argentinos en especial– tuviesen que recurrir a las aventuras policiales estilo “yankee” por no

belleza física” (Poletti, 1967, p. 90). La temática de los deberes superiores a la pasión amorosa se presenta hacia el final de la novela cuando la narradora, finalmente, se aboca a su oficio. Por último, las referencias a Dios y a la religiosidad de la narradora están presentes a lo largo de la novela y han sido analizadas en Buret (2021).

¹⁰ La producción de literatura infantil de Poletti es notable. Al respecto, Silvana Serafin enumera las siguientes obras: “*¡Reportajes supersónicos!* (1972), *El juguete misterioso* (1977), *El misterio de las valijas verdes* (1978), *Marionetas de aserrín* (1980), *El rey que prohibió los globos* (1982), *Inambú busca novio* (1983), *Enanito Siete* (1984), *El monito bambín* (1985), *Aleli y el payaso Bum Bum* (1985), *¡Buen Día, Salud!* (1987), *Las siete hermanas* (1987), *100 Cuentos de Syria Poletti* (1987), *Las hadas hacen dedo* (1988), *Por el arcoíris en zapatillas* (1989), *Viaje en el tiempo* (1991), *El terror de la selva* (1991).” (2018, pp. 140-141, n. 15).

poseer unos cuentos infantiles nuestros y aconsejaba, en cambio, volver al mundo de las fábulas clásicas [...] Nos congratulamos con las nobles aspiraciones del autor, pero nada más inadecuado que, por desplazar una literatura extranjera, oponerle otra igualmente extranjera, si bien artísticamente superior. Y no es por mero nacionalismo que exigimos una literatura infantil nuestra; es porque nuestros niños están espiritualmente ajenos a ambientes que no conocen [...]. (Poletti, 1952, p. 8)¹¹.

Cabe recordar, también, que dos años después de la publicación de este artículo, Poletti recibía el Premio Kraft de Cuentos Infantiles.

En *Histonium*, paralelamente a estos aspectos en los que Poletti pareciera tener cierta incidencia –específicamente, nos referimos a los cuentos que traduce, los libros que reseña y el relato autobiográfico que escribe–, existen otros, vinculados al momento político y cultural en el que la autora publica, que no son elegidos por ella sino por los editores de la revista en función de, entre otras cosas, el interés del público lector. Al respecto es muy sugestivo que, justamente, en el mes en que se inicia la columna de Syria, destinada específicamente al público femenino, aparezca un editorial de Pablo Girosi que se detiene a analizar al público lector, colectivo que “interesa sobremanera al editor, para quienes escritores sobran y lectores faltan siempre” (1945, p. 365). En este artículo, titulado “Elogio de la revista”, el autor explica las razones por las cuales se producen pequeños o grandes choques personales entre el director y el colaborador:

Una revista, como cualquier periódico, no puede prescindir del lector. Está hecha realmente para él y debe saber cautivarlo y mantenerlo. Pero solo para ciertas revistas, vale lo de que el escritor que publica en ellas no ha de preocuparse de si será leído mucho, poco o nada. Es al director a quien incumbe la obligación de elegir la colaboración que interese al lector o que crea un nuevo lector. Para él todo nuevo lector no solo es una pequeña conquista, sino que le da la medida de su acierto directivo (Girosi, 1945, p. 366).

Girosi define a *Histonium* como una revista que descubre al lector y cada descubrimiento es una satisfacción, puesto que “agranda su optimismo sobre el nivel cultural medio del país” (p. 367).

Frente a esta somera descripción sobre distintos asuntos relativos a la dinámica hemerográfica –las relaciones interpersonales entre la dirección y la figura del escritor; la concepción de *Histonium* como “revista de cultura” y la relevancia del lector en la definición de ambas cuestiones–, podemos pensar que la trayectoria de las dos secciones que están a cargo de Poletti –la columna femenina “A solas” y los reportajes realizados a “mujeres de nuestro tiempo”– se inician y cierran en vinculación, entre otras cosas, con las cuestiones editoriales planteadas por Girosi. Poletti en su faceta periodística –pues, en tanto escritora, debe “prescindir del lector” (Girosi, 1945, p. 365)– se compromete a realizar colaboraciones que sean aceptadas por el director y, en este sentido, podríamos considerar que una de las pautas es abordar temáticas actuales, por ejemplo, la del voto femenino y la de los nuevos roles públicos de la mujer, como los de escritora y política. Estos aspectos son los que Poletti debe desarrollar de acuerdo a las directivas que el editor de la revista determina en función del lectorado al que este aspira. Estos lineamientos, en el caso de la columna, se prolongan por más de cuatro años pero, los reportajes realizados en 1948, no tienen demasiada continuidad posiblemente porque el factor que Girosi no tiene presente –dado que, en 1945, cuando él escribe, todavía no ocurre– es el contenido de propaganda política que la revista irá adoptando hacia 1947 y 1948. Este aspecto Poletti lo retoma en su primera novela para evidenciarlo, con ciertos tonos críticos, a

¹¹ En la misma revista, años después, Poletti publica “El teatro para niños en Buenos Aires” (1961), en el que ofrece una crítica sobre los diferentes espectáculos brindados en la capital porteña.

través de la voz de Nora Candiani, la narradora protagonista, que le dice a una familia de calabreses: “Vaya todos los días a ver a esa señora, a la Presidencia, o donde ella reciba. Vaya con todos los chicos, como hizo conmigo. *Es probable que se interesen en ustedes con fines de propaganda política, que les saquen fotos, que salgan en los diarios...*” (Poletti, 1967, p. 125; la cursiva es nuestra). Esta cita plasma muy claramente cómo incluso los géneros y temas no tan claramente elegidos, sino más bien impuestos por la dirección de la revista, siguieron operando en la autora, permitiendo así la identificación en su obra de “vestigios” de esa temprana experiencia hemerográfica.

A lo largo de este análisis nos detuvimos a explorar ciertas características desplegadas por Syria Poletti en su período inicial como escritora y de las que sobresalió desde un primer momento su adaptabilidad para desempeñar distintos roles y abordar diferentes géneros discursivos. Vimos también que su colaboración en *Histonium* fue hito importante en su carrera como escritora ya que dicha participación, de perfil múltiple y variado, fue el camino que le permitió materializar su versatilidad autoral y le brindó la posibilidad no solo de abordar distintos discursos, temáticas y niveles de acercamiento al lector, sino también de explorar tópicos y formatos sobre los que volvería a lo largo de su carrera profesional. Fue también en esta etapa cuando Poletti comenzó a edificar, voluntaria e involuntariamente, su “imagen de escritora” (Gramuglio, 2013), una construcción poliédrica y ambigua, derivada de su condición de sujeto migrante heterogéneo (Cornejo Polar 1995; 1996). Esta particular imagen fue el timón que le permitió navegar en distintas aguas, en las diferentes perspectivas y valencias que siempre, de un modo u otro, ofrece la compleja realidad.

Detalle de las publicaciones realizadas por Syria Poletti en *Histonium*:¹²

1945 - Columna

1. Syria, “A solas...”, a. VII, n° 73, junio 1945, p. 428.
2. Syria, “A solas...”, a. VII, n° 74, julio 1945, p. 500.
3. Syria, “A solas...”, a. VII, n° 75, agosto 1945.
4. Syria, “A solas”, a. VII, n° 76, septiembre 1945, p. 644.
5. Syria, “A solas”, a. VII, n° 77, octubre 1945, p. 716.
6. Syria, “A solas”, a. VII, n° 78, noviembre 1945, p. 788.
7. Syria, “A solas”, a. VII, n° 79, diciembre 1945, pp. 862-4.

1945 - Relato

8. Poletti, S. “Día de difuntos”, a. VII, n° 77, octubre 1945, pp. 713-715.

1945 - Traducciones

9. Pirandello, Luigi, “En la fonda ha muerto un hombre. (Traducción de S. Poletti. Especial para ‘Histonium’)”, a. VII, n° 74, julio 1945, pp. 497-499.
10. Prosperi, Carola, “Rosas. (Versión del italiano de S. Poletti, para Histonium)”, a. VII, n° 76, septiembre 1945, pp. 641-643.
11. D’Amora, Ferdinando, “La cobra. (Traducción del italiano, por S. Poletti, especial para Histonium)”, a. VII, n° 78, noviembre 1945, pp. 785-787.

¹² Hasta el mes de junio de 1948, la revista se llamó *Histonium (Istonio)*. Revista mensual ilustrada de cultura. A partir del número doble de julio-agosto de 1948, el nombre se abrevió: *Histonium*. Revista mensual ilustrada.

12. Chiesa, Francisco [sic], “Cuento de Navidad. (Versión de S. Poletti, para ‘Histonium’)”, a. VII, n° 79, diciembre 1945, pp. 855-861.¹³

1946 - Columna

13. Syria, “A solas”, a. VII, n° 80, enero 1946, p. 64.
 14. Syria, “A solas”, a. VII, n° 81, febrero 1946.
 15. Syria, “A solas”, a. VII, n° 82, marzo 1946, p. 192.
 16. Syria, “A solas”, a. VII, n° 83, abril 1946, p. 255
 17. Syria, “A solas”, a. VIII, n° 84, mayo 1946.
 18. Syria, “A solas”, a. VIII, n° 85, junio 1946.
 19. Syria, “A solas”, a. VIII, n° 86, julio 1946, pp. 447-448.
 20. Syria, “A solas”, a. VIII, n° 87, agosto 1946, p. 515.
 21. Syria, “A solas”, a. VIII, n° 88, septiembre 1946, pp. 579-580.
 22. Syria, “A solas”, a. VIII, n° 89, octubre 1946, pp. 642-643.
 23. Syria, “A solas”, a. VIII, n° 90, noviembre 1946, p. 708.
 24. Syria, “A solas”, a. VIII, n° 91, diciembre 1946, p. 771.

1946 - Artículos

25. Poletti, S., “Al margen de la moda. Caprichos necesarios... y reformas indispensables”, a. VII, n° 82, marzo 1946, pp. 163-166.
 26. Poletti, S., “El bolso”, VIII, n° 84, p. 314.
 27. Poletti, Syria, “I. El bordado en la antigüedad. Historia de un gran arte menor”, a. VIII, n° 86, julio 1946, p. 418.
 28. Poletti, Syria, “Doble aniversario de Grazia Deledda”, a. VIII, n° 87, agosto 1946, pp. 474-478.

1946 - Traducciones

29. Saponaro, Michele, “Una mujer cantaba – Una noche en la aldea (Traducidos del italiano por S. Poletti especialmente para ‘Histonium’)”, a. VII, n° 80, enero 1946, pp. 61-63.
 30. Puccini, Mario, “Sorpresas de la vida”, a. VII, n° 81, febrero 1946, p. 124.
 31. Milanese, Guido, “Fray Lucas”, a. VIII, n° 85, junio 1946, p. 379.

1946 - Reseñas

32. Pinto, Ernesto, *Canción del niño viajero* [Reseñista: Poletti], a. VIII, n° 85, junio 1946, p. 369.
 33. Pose, Ricardo E., *Leyendas Negras para los niños Blancos [sic] y otras historias*, Librería Hachette, Buenos Aires, 258 páginas. [Reseñista: S. Poletti], a. VIII, n° 86, julio 1946, p. 436.

1947 - Columna

34. Syria, “A solas”, a. VIII, n° 92, enero 1947, p. 63.
 35. Syria, “A solas”, a. VIII, n° 93, febrero 1947, p. VII.
 36. Syria, “A solas”, a. VIII, n° 94, marzo 1947, pp. 198-99.
 37. Syria, “A solas”, a. VIII, n° 95, abril 1947, pp. 270-1.
 38. Syria, “A solas”, a. VIII, n° 96, mayo 1947, p. 346.
 39. Syria, “A solas”, a. IX, n° 97, junio 1947.
 40. Syria, “A solas”, a. IX, n° 98, julio 1947.

¹³ El nombre del autor aparece castellanizado.

41. Syria, "A solas", a. IX, n° 99, agosto 1947, pp. 574-575.
42. Syria, "A solas", a. IX, n° 100, septiembre 1947, p. 651.
43. Syria, "A solas", a. IX, n° 101, octubre 1947.
44. Syria, "A solas", a. IX, n° 102, noviembre 1947.
45. Syria, "A solas", a. IX, n° 103, diciembre 1947.

1947 - Artículo

46. Poletti, Syria. "El bordado en la Edad Media", a. IX, n° 98, julio 1947, p. 491.

1947 - Traducciones

47. Salsa, Carlo, "Róncolo" (Traduc. de S. Poletti), a. VIII, n° 92, enero 1947, pp. 60-2.
48. Michelis, Enrique¹⁴ [sic] de, "La abuela. (Traducción S. Poletti, especial para 'Histonium')", a. VIII, n° 94, marzo 1947, pp. 195-197.
49. Prospero, Carola, "Fania. (Versión de Syria Poletti especial para 'Histonium')", a. IX, n° 99, agosto 1947, pp. 577-583.
50. Storti, Rosa Claudia, "Ellos están desarmados. (Versión de Syria Poletti especial para 'Histonium')", a. IX, n° 100, septiembre 1947, pp. 653-659.
51. Tomaselli, Cesco, "El poste de telégrafo. (Versión de Syria Poletti, para 'Histonium')", a. IX, n° 103, diciembre 1947.

1947 - Reseña

52. Wickert, Richard. *Historia de la Educación* (Trad. Lorenzo Luzuriaga), 302 págs. Ed. Losada S.A., Buenos Aires. [Reseñista: Syria Poletti], a. VIII, n° 92, enero 1947, p. 49.

1948 - Columna

53. Syria, "A solas", a. IX, n° 104, enero 1948, p. 68.
54. Syria, "A solas", a. IX, n° 105, febrero 1948, pp. 143-144.
55. Syria, "A solas", a. IX, n° 106, marzo 1948, pp. 218-219.
56. Syria, "A solas", a. IX, n° 107, abril 1948, pp. 296-297.
57. Syria, "A solas", a. IX, n° 108, mayo 1948, pp. 374-375.
58. Syria, "A solas", a. X, n° 109, junio 1948, pp. 456-457.
59. Syria, "A solas", a. X, n° 110-111, julio-agosto 1948, p. 557.
60. Syria, "A solas", a. X, n° 112, septiembre 1948, p. 634.
61. Syria, "A solas", a. X, n° 113, octubre 1948.
62. Syria, "A solas", a. X, n° 114, noviembre 1948.
63. Syria, "A solas", a. X, n° 115, diciembre 1948.

1948 - Artículos

64. Poletti, Syria, "La cuna", a. IX, n° 104, enero 1948, pp. 17-23.
65. Poletti, S., "Tradiciones y costumbres pascales", a. IX, n° 106, marzo 1948, pp. 179-182.

1948 - Crónica

66. Poletti, S., "El primer Congreso de Madres", a. X, n° 110-111, julio-agosto 1948, pp. 559-560.

¹⁴ El nombre del autor aparece castellanizado.

1948 – Reportajes¹⁵

67. s.f., “Mujeres de nuestro tiempo. Nelly Guerra de Noble”, a. X, n° 110-111, julio-agosto 1948, p. 558.
68. Poletti, Syria, “Misión y apostolado de la mujer frente a la ansiedad social de nuestro tiempo”, a. X, n° 112, septiembre 1948, pp. 585-588.
69. s.f., “Mujeres de nuestro tiempo. Angélica Victoria Roca”, a. X, n° 113, octubre 1948, p. 717.
70. s.f., “Mujeres de nuestro tiempo. Clara M. de Borlenghi”, a. X, n° 114, noviembre 1948, p. 795.

1948 - Traducciones

71. Lanza, Giuseppe. “Beatriz (Versión de S. Poletti, Ilustr. de Enzo Morelli)”, a. IX, n° 105, febrero 1948, pp. 146-151.
72. Scorti, Sandro. “¡No quiero casarme! (Versión de S. Poletti especial para ‘Histonium’)”, a. IX, n° 107, abril 1948, pp. 298-303.
73. Negri, Ada, “Los adolescentes. (Versión de S. Poletti especial para ‘Histonium’)”, a. IX, n° 108, mayo 1948, pp. 376-379.
74. Poliseno, Walter. “Corte de Asises (Versión de S. Poletti)”, a. X, n° 109, junio 1948, pp. 448-455.

1949 - Artículos

75. Poletti, Syria. “Vuelve la gloria de los mantones”, a. X, n° 116, enero 1949, pp. 65-66.
76. Poletti, Syria. “El abanico: preciosa frivolidad”, a. X, n° 117, febrero 1949, pp. 67-68.
77. Poletti, Syria. “La Czarda: auténtica expresión de Hungría”, a. X, n° 118, marzo 1949, pp. 65-66.
78. Poletti, Syria. “Tejidos indoamericanos”, a. X, n° 119, abril 1949, p. 59.
79. Poletti, Syria. “Cuando los millonarios juegan”, a. X, n° 120, mayo 1949, p. 58.
80. Poletti, Syria. “Carruajes de gala”, a. XI, n° 121, junio 1949, p. 69.
81. Poletti, Syria. “El juego del pato”, a. XI, n° 122, julio 1949, p. 70.

Cuadro sobre la cantidad de textos publicados por Poletti en *Histonium*, discriminados por años y tipos de textos publicados:

	Columna <i>A solas</i>	Relatos	Artículos	Traduc- ciones	Reseñas	Crónicas	Reportajes	Total
1945	7	1	-	4	-	-	-	12
1946	12	-	4	3	2	-	-	21
1947	12	-	1	5	1	-	-	19
1948	11	-	2	4	-	1	4	22
1949	-	-	7	-	-	-	-	7
Total	42	1	14	16	3	1	4	81

¹⁵ Los reportajes que son titulados inicialmente con la frase “Mujeres de nuestro tiempo” están ubicados detrás de la columna de Syria y, si bien no son firmadas, se sabe que fueron efectuadas por la escritora dado que en la columna especifica lo siguiente: “En este número, nuestra página inicia una nueva sección destinada a recordarnos las más destacadas figuras femeninas del mundo actual” (Syria, 1948c, 557).

Referencias bibliográficas:

- Bravo Herrera, F.E. (2012). Syria Poletti y el oficio de escribir exilios. En R.M. Grillo (ed.), *Penelope e le altre / Penélope y las demás* (pp. 283-304). Salerno: Oèdipus.
- (2014). La inmigración italiana en Argentina entre la memoria y el olvido. En R.M. Grillo, S. Martelli & C. Perugini (eds.). *El olvido está lleno de memoria* (pp. 79-112). Salerno: Oèdipus.
- (2015). *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina*. Buenos Aires: Teseo.
- (2016). Espacios autobiográficos y de la memoria en Syria Poletti, *Gramma*, 27(56), 121-135.
- Bueno Chávez, R. (2004). *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Recuperado de <https://fondoeditorial.unmsm.edu.pe/index.php/fondoeditorial/catalog/book/14>
- Buret, M.F. (2021). La ‘mordedura de lo real’ en *Gente conmigo* de Syria Poletti. *Recial*, 12(20), 212-230. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/35734>
- Buret, M.F. (2023). Syria Poletti y el peronismo en *Histonium. Exlibris*, 12, en prensa.
- Cornejo Polar, A. (1995). Condición migrante e intertextualidad multicultural: El caso de Arguedas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 21(42), 101-109.
- (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, 176-177, 837-844. Recuperado de <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6262/0>
- Correas de Zapata, C. (1978). Syria Poletti: Crónica de una rebeldía. En Ead., *Ensayos hispanoamericanos* (pp. 203-222). Buenos Aires: Corregidor.
- Girosi, P. (1945). Elogio de la revista. *Histonium. Revista de cultura. Istonio*, 73, 365-367.
- Gramuglio, M.T. (2013). Leopoldo Lugones. La construcción de imágenes de escritor. En Id., *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina* (pp. 98-116). Rosario: Municipal de Rosario.
- Gregorich, L. (1967). La narrativa: la generación del 55. *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, fascículo 53, *La generación del 55: los narradores* (pp. 1249-1272). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Lojo, M.R. (2000). *Pasos nuevos en espacios habituales*. En E. Drucaroff (dir.). *Historia crítica de la Literatura Argentina* (pp. 19-48). Buenos Aires: Emecé.
- Medrano, C. (1992). Entonces la mujer. Syria Poletti. *Todo es historia. Italia la otra madre patria*, 305, 34-36.
- Paravati, C. (1974). Syria Poletti: un oficio, un destino. *Mundo Hispánico*, 22, 314.
- (1977). Estudio preliminar. En S. Poletti, *La gente* (pp. 9-34). Buenos Aires: Kapelusz.
- Poletti, S. (1945). Día de difuntos. *Histonium (Istonio). Revista mensual ilustrada de cultura*, a. VII, n° 77, 713-715
- (1946a). Al margen de la moda. Caprichos necesarios... y reformas indispensables. *Histonium (Istonio). Revista mensual ilustrada de cultura*, 82, 163-166.
- (1946c). *Leyendas Negras para los niños Blancos y otras historias*, por Ricardo E. Pose, Librería Hachette, Buenos Aires, 258 páginas. *Histonium (Istonio). Revista mensual ilustrada de cultura*, 86, 436.
- (1946b). El bordado en la antigüedad. Historia de un gran arte menor. *Histonium (Istonio). Revista mensual ilustrada de cultura*, 86, 418-423.
- (1948). El primer Congreso de Madres. *Histonium. Revista mensual ilustrada*, 110-111, 559-560.
- (1952). Forjemos una literatura infantil. *El hogar*, 2211, 8 y 107.

- (1961). El teatro para niños en Buenos Aires. *El hogar*, 2614, 4-6 y 54-55.
- (1966) [1964]. *Gente conmigo*. Buenos Aires: Losada.
- (1967) [1962]. *Línea de fuego*. Buenos Aires: Losada.
- (1973) [1969]. *Historias en rojo*. Buenos Aires: Losada.
- (1974) [1971]. *Extraño oficio*. Buenos Aires: Losada.
- (1977). *Taller de imaginiería*. Buenos Aires: Losada.
- Serafin, S. (ed.). (2004a). *Immigrazione friulana in Argentina. Syria Poletti racconta...* Roma: Bulzoni.
- (ed.). (2004b). *Contributo friulano alla letteratura argentina*. Roma: Bulzoni.
- (ed.). (2005). *Ancora Syria Poletti. Friuli e Argentina due realtà a confronto*. Roma: Bulzoni.
- (2008). Syria Poletti: la scrittura della marginalità. In S. Serafin (ed.) *Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'Oltreoceano* (145-155). Udine: Forum.
- (2018). Syria Poletti en su laberíntico deambular entre realidad y ficción. *Hispanic Studies Review*, 3(2), 136-149. Recuperado de <https://hispanicstudiesreview.cofc.edu/article/34054-syria-poletti-en-su-laberintico-deambular-entre-realidad-y-ficcion>
- Syria (1945a). A solas. *Histonium (Istonio)*. *Revista mensual ilustrada de cultura*, 73, 428.
- (1945b). A solas. *Histonium (Istonio)*. *Revista mensual ilustrada de cultura*, 76, 644.
- (1946). A solas. *Histonium (Istonio)*. *Revista mensual ilustrada de cultura*, 88, 579-80.
- (1947a). A solas. *Histonium (Istonio)*. *Revista mensual ilustrada de cultura*, 92, 63.
- (1947b). A solas. *Histonium (Istonio)*. *Revista mensual ilustrada de cultura*, 99, 574-575.
- (1948a). A solas. *Histonium*. *Revista mensual ilustrada*, 105, 143-144.
- (1948b). A solas. *Histonium*. *Revista mensual ilustrada*, 107, 296-297.
- (1948c). A solas. *Histonium*. *Revista mensual ilustrada*, 110-111, 557.
- (1948d). A solas. *Histonium*. *Revista mensual ilustrada*, 114, 794.

Los lugares de la memoria en Natalia Ginzburg y Lalla Romano

The places of memory in Natalia Ginzburg and Lalla Romano

HEBE CASTAÑO

hebe_cast@yahoo.com.ar / Universidad Nacional del Comahue

RESUMEN: Espacio y tiempo, entendidos no por separado, sino como una categoría dual, resultan ser centrales para los estudios sobre narrativa en general y, muy especialmente, para aquellos textos que se vertebran a partir de la memoria y la intimidad. En el presente trabajo nos proponemos analizar la representación de los lugares de la infancia, la casa familiar y sus alrededores, en varios ensayos de Natalia Ginzburg y en la novela *La penombra che abbiamo attraversato* (1964) de Lalla Romano. Intentaremos mostrar las profundas significaciones que producen estas escritoras al poner en relación el espacio, el tiempo pasado recuperado por la memoria y la expresión silenciosa, reticente, de la intimidad.

Palabras clave: Espacio; Memoria; Intimidad; Natalia Ginzburg; Lalla Romano

*Abstract: Space and time, not separately understood, but as a dual category, turn out to be central to narrative studies in general and, very especially, to those texts that are based on memory and intimacy. In this paper we intend to analyze the representation of childhood places, the family home and its surroundings in several essays by Natalia Ginzburg and in the novel *La penombra che abbiamo attraversato* (1964) by Lalla Romano. We will try to show the deep meanings that these writers produce by linking space, past time recovered by memory and the silent, reticent expression of intimacy.*

Keywords: Space; Memory; Privacy; Natalia Ginzburg; Lalla Romano

Recibido: 22 julio 2022 / aceptado: 28 octubre 2022 / publicado: 30 noviembre 2022

Nuestras viviendas sucesivas jamás desaparecen del todo, las dejamos sin dejarlas, pues habitan a su vez, invisibles y presentes, en nuestras memorias y en nuestros sueños. Viajan con nosotros.

(Michel De Certeau y Luce Giard, *La invención de lo cotidiano*)

Volver a los lugares donde se ha vivido es un modo de comprender los propios itinerarios existenciales. Las casas que hemos habitado hacen retornar, bajo la forma de los recuerdos, imágenes de nosotros mismos: el lugar desde donde veíamos el mundo, los seres y las cosas que nos rodeaban, los rincones en los que nos acurrucábamos en nuestra soledad o las salas que compartíamos con tal o cual persona, los sueños lanzados al futuro desde la habitación propia como anhelo de un posible destino, todo forma parte de un mismo plano –a menudo hecho con numerosos e intrincados trazados– en la arquitectura de la memoria. En algunos textos de Natalia Ginzburg y Lalla Romano un componente fundamental y recurrente lo constituye el espacio: las casas de la infancia, revisitadas imaginaria o concretamente en la edad adulta, hablan de mínimas historias personales de vida en las que el sentimiento de pérdida y la soledad se han instalado en unos seres que, al recorrer el espacio, se remontan a un tiempo en que la vida anterior a la guerra ofrecía un refugio de certidumbres ya desaparecidas en el presente de la escritura. Varios ensayos de *Le piccole virtù* (1962) y *Mai devi domandarmi* (1970) de Ginzburg se centran en la casa familiar¹ y establecen entre el antes y el ahora un contrapunto que genera profundas significaciones. Por su parte, en *La penombra che abbiamo attraversato* (1964), Lalla Romano recorre, tras la muerte de su madre, los recovecos de la memoria a través del regreso a los lugares de la infancia. Ambas escritoras italianas producen textos híbridos en los que vida y literatura están delicadamente imbricadas a través de la creación de unas voces narradoras que revelan desde su particular punto de vista un mundo familiar e íntimo, voces que apelan la mayoría de las veces a una reticencia controlada como reiterado rasgo estilístico. Para abordar el estudio de este corpus de textos desde la perspectiva temática propuesta, nos hemos basado en los aportes teóricos ofrecidos por Mijaíl Bajtín, especialmente en lo que concierne al concepto de “cronotopo”, el cual nos permite analizar los aspectos del espacio y el tiempo en el corpus seleccionado. En este sentido, la perspectiva ofrecida por Leonor Arfuch en su libro *Cronotopías de la intimidad*, en el que la autora reactualiza aspectos de *La poética del espacio* de Gaston Bachelard relacionados con el concepto de cronotopo bajtiniano, nos brindó una aproximación fundamental para el estudio de este tema.

ESPACIO Y TIEMPO. No hay duda de que, específicamente en la narrativa, el interés por el tiempo dominó el centro de los estudios críticos en literatura hasta no hace mucho. Sin embargo, desde hace varias décadas, la atención comenzó a desplazarse hacia el espacio. Resulta casi imposible eludir, por dar solo otro ejemplo, el peso que tiene este aspecto en la narrativa de un escritor como Italo Calvino, quien no dejó de señalar la relevancia del espacio y de su San Remo familiar en su universo literario.

Pero, si bien los lugares guardados en la memoria están vinculados a la experiencia de cada individuo, estos no son nunca meramente el resultado de esa experiencia, sino que son el fruto de elaboraciones y reelaboraciones subjetivas y artísticas. Por lo tanto, no es posible hablar de un espacio, sino de una multiplicidad cambiante. Mijaíl Bajtín partió del concepto de cronotopo de Albert Einstein y lo reformuló para los estudios literarios. De este modo, reivindicó la preponderancia del espacio junto al tiempo, creando una categoría que remite tanto a la forma como al contenido y en la que artísticamente “tiene lugar la unión de elementos espaciales y

¹ No analizaremos aquí el espacio y el tiempo en *Lessico familiare*, novela en la que claramente es posible estudiar este tema. En primer lugar, porque consideramos que fue principalmente en la ensayística memorial de Ginzburg donde la autora marcó con más fuerza las etapas de su itinerario cronotópico existencial. En segundo lugar, porque ya lo hemos abordado parcialmente en un trabajo reciente: cfr. Castaño (2021).

temporales en un todo inteligible y concreto” (Bajtín, 1989, p. 237). La importancia de esta categoría es de tal magnitud que determina la imagen del hombre en la literatura, la cual “siempre es esencialmente cronotópica” (*ibidem*). Hacia el final del capítulo “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, el teórico ruso destaca un aspecto fundamental para nuestro análisis: el hecho de que “todo fenómeno es interpretado de alguna manera por nosotros” (Bajtín, 1989, p. 408); es decir, en lo que al cronotopo literario se refiere, la cuestión semiótica resulta ser central.

Lugar de la interioridad, de lo íntimo, la casa familiar se constituye en el “espacio simbólico por excelencia que condensa todas las coordenadas del *lugar*: casa natal, lugar de origen, hogar, cuna, amparo, abrigo, refugio, morada...” (Arfuch, 2005, p. 251), pero también de un tiempo pasado solo recuperable a través de la acción del recuerdo.

NATALIA GINZBURG: CASAS DEL PRESENTE Y DEL PASADO O LA BÚSQUEDA DE UNA GUARIDA

*Ma forse ogni casa, ogni casa, col tempo, poteva diventare una tana? E accogliere nella sua penombra, benigna, tiepida, rassicurante? (“La casa”)
Invece quando scrivo delle storie sono come uno che è in patria, sulle strade che conosce dall’infanzia e fra le mura e gli alberi che sono suoi. (“Il mio mestiere”)*

Cuando leemos la obra de Natalia Ginzburg, de inmediato salta a la vista la importancia temática de la vida familiar, un tópico recurrentemente elegido en el que se enmarcan sus historias: en varios de los relatos breves que componen el volumen de *Cinque romanzi brevi ed altri racconti* (1964), en su reconocida *Lessico familiare* (1963) y aún en *Caro Michele* (1973), madres, hijos e hijas, hermanos y hermanas, maridos y esposas pueblan sus páginas. Numerosos ensayos suyos se centran también en este tema que, como suele suceder, se desarrolla vinculado al espacio de la casa familiar². Los títulos elegidos por la escritora nos advierten sobre la relación profunda que a menudo ella establece entre el tiempo, el espacio y la memoria, tanto en novelas como *La strada che va in città* (1942), *Famiglia* (1977), *La città e la casa* (1984), como en los ensayos “La casa”, “Infanzia”, “La vecchiaia”, “I lavori di casa”, entre otros.

Maria Rizzarelli (2004) observa que hay un itinerario de vida que se anuda en Ginzburg entre Turín, los Abruzos, Londres y Roma: “Da *Le piccole virtù* a *Vita immaginaria*, attraverso *Mai devi domandarmi*, è possibile seguire un sentiero ombreggiato e fragile che ha condotto l’io autoriale dai luoghi dell’‘esilio’ alla scoperta e alla costruzione di una ‘tana’ per le vie di Roma” (p. 19), y esto se observa en sus ensayos, los que, junto a sus obras narrativas, marcan las etapas de formación literaria y humana de la escritora. En ese itinerario existencial, resulta fundamental para Rizzarelli el espacio de la casa de Turín, en el que creció la autora de *Lessico familiare*. Las visitas que concurrían a la residencia de los Levi, familia antifascista, eran importantes representantes de la cultura y de la política de los años ’30 y ’40. En 1938, cuando ella se casó con Leone Ginzburg, se sentaron las bases para la construcción de otro lugar, uno

² Natalia Ginzburg vivió, a lo largo de su vida, en varias viviendas. Algunas de ellas, las más mencionadas en sus ensayos y su novela *Lessico familiare*, son la casa de via Pastrengo, en Palermo, lugar de residencia de los Levi hasta 1919. Natalia era muy pequeña (contaba solo con tres años) cuando su familia se trasladó ese mismo año a Turín, a la casa de via Pallamaglio, vivienda que volverá a habitar luego de la muerte de Leone. La escritora no deja de hacer referencia tampoco a los lugares de la transitoriedad, esos en los que determinadas circunstancias de su vida le ofrecieron un refugio pasajero: la pequeña casita de Pizzoli, en los Abruzos, durante el exilio con Leone; la pensión de via Balbo en la que intenta quitarse la vida y también la casa que habita luego con Angela Zucconi, en via Cola di Renzo. Los últimos treinta años de su existencia los vivió Natalia en la casa de plaza Campo Marzio, en Roma, su última y definitiva ciudad de residencia.

de índole intelectual, en las oficinas de la Casa Editorial Einaudi, en la que más tarde trabajó junto a Pavese, Balbo y Calvino. Años después, con su segundo esposo Gabriele Baldini erigió su morada familiar propia, en la que vivió junto a sus hijos Carlo, Andrea y Alessandra. A esa casa de Roma, la que estaba cerca del Panteón, también asistían personalidades de la vida cultural. Así, siguiendo siempre a Rizzarelli, las páginas escritas por Ginzburg se podrían hojear como si fuesen un álbum de fotografías de toda una generación de escritores e intelectuales. No cabe duda de que el entorno de la familia Levi dejó una impronta valiosa e irremplazable en la formación de la escritora, pero ella claramente expresó también cuáles fueron las otras influencias fundamentales en su historia de vida: la madre, con su constante predisposición hacia el juego con las palabras y las frases, con su amor hacia la escritura de Proust, sus canciones y poemas de la infancia transmitidos a sus hijos con alegría, se constituye en la matriz más valiosa para dar forma a la lengua de la tribu, la que los une y reúne más allá del tiempo transcurrido y de la lejanía que pueda imponer el espacio.

Por su parte, Elisabetta Mondello (2017) destaca que no muchos escritores del siglo XX muestran la misma continuidad de Natalia Ginzburg para atribuir un valor evocativo a las imágenes espaciales y para narrar los propios lugares, haciendo coincidir los paisajes reales, concretos, vividos de la infancia a la vejez, con los paisajes representados o imaginados. La escritora construyó una poética del espacio que “assume le forme di una topografia mnestica composta dalle stanze, case e città abitate nel corso più di mezzo secolo” (p. 102). Si ponemos en relación lo que sostienen Rizzarelli y Mondello, veremos que se complementan y nos advierten de que no es en absoluto casualidad que Ginzburg haya ligado los lugares en los que vivió con su propia autobiografía fragmentaria: un itinerario existencial que la autora se cuidó muy bien de ir construyendo, con sus etapas claramente marcadas en cada uno de los volúmenes que reúnen sus breves escritos, publicados en primera instancia en algunos de los diarios más importantes de Italia. Estos numerosos y sucesivos relatos bien pueden leerse como un verdadero camino de vida, una autobiografía³ fragmentaria y oblicua en la que, a su modo, Ginzburg se atrevió a hablar sobre sí misma.

Le piccole virtù reúne escritos de los años 1944 a 1962. Si leemos los ensayos siguiendo un orden cronológico, no como fueron dispuestos en el libro, se observa que dan cuenta de la pérdida: al abandono de la casa familiar debido al exilio impuesto a Leone por motivos políticos (“Inverno in Abruzzo”, 1944) le siguen la errancia y la transitoriedad de la vida en albergues (“Le scarpe rotte”, 1945), probablemente la etapa existencial más desesperante y solitaria de la vida de Ginzburg en la que llegó a intentar el suicidio⁴, hasta la conciencia descarnada de que toda morada puede derrumbarse, ya que la experiencia de la guerra ha cambiado su vida para siempre (“Il figlio dell'uomo”, 1946). El mundo es un lugar frágil para la escritora: ella dice saber muy bien de qué está hecha una casa y cuán fácilmente se pierde el lugar que habitamos. El derrumbe de la casa no es más que una metáfora que deja en evidencia que todo lo sólido puede desvanecerse en el aire. La conciencia de la pérdida es una conciencia para siempre, una experiencia imposible de olvidar. La angustia no abandona jamás a quien sufre la muerte de los seres amados y asiste a las ruinas de la propia morada. La voz narradora apela a un *noi* que se convertirá, cada vez más para Ginzburg, en el lugar del amparo ante la intemperie del mundo. Es un “nosotros” que se refiere a ella y a sus amigos intelectuales, figuras que una y otra vez

³ Natalia Ginzburg nunca escribió una autobiografía en forma directa, sino que lo hizo de un modo oblicuo, a través de distintos tipos de textos. Aclara la autora en la “Avvertenza” que precede a *Mai devi domandarmi*: “Non mi è mai riuscito di tenere un diario: questi scritti sono forse qualcosa come un diario, nel senso che vi ho annotato via via quello che mi capitava di ricordare o pensare; perciò l'ordine cronologico è in fondo il più giusto” (2020, p. 211).

⁴ Es precisamente en “Estate”, escrito de 1945, en el que Ginzburg relata su intento de suicidio. En el hostel de via Balbo, en el que estaba viviendo por entonces, un domingo de verano, por la tarde, ingirió una gran cantidad de pastillas para dormir.

recuperó a través de la memoria y las palabras en sus ensayos dedicados a Pavese, a Calvino, compañeros de ruta que, como ella, sufrieron la devastación de la guerra, ese “abismo insalvable” que los separa de las generaciones anteriores y los obliga a un deber moral respecto del arte y la verdad.

En “Inverno in Abruzzo”, la voz narradora comienza hablando de las estaciones, continúa con el pueblo y enseguida llega a las casas que hay allí. Su evocación del pueblo va revelando, en la medida que avanza el relato, su propio aprendizaje sobre ese lugar al que no se siente al principio unida por nada. Leone, sus hijos y ella estuvieron exiliados durante la guerra en Pizzoli, un pequeño poblado en los Abruzos. El recuerdo de la casa de los otros, con sus diferentes fuegos de pobres y ricos, la lleva directamente a la que habitó con Leone poco antes de que él muriera, un tiempo y un lugar guardados en la memoria a los que vuelve consciente, ahora que todo se ha perdido, de que fue el más feliz de su vida. Este relato nos habla, en definitiva, de la incapacidad que todos tenemos para captar la felicidad en el presente. Solo el pasado, la acción cognitiva de la memoria, nos hace ordenar nuestra relación con lo vivido. Tal vez por esto mismo, la escritora reelaboró en su recuerdo de la casa de Pizzoli la imagen de aquella habitación en la que había una estufa verde, cuyo largo tubo atravesaba el techo, y la describió como un lugar cálido, en el que se reunían a comer. La imagen de ese espacio bien puede asimilarse a la de un gran útero materno que aloja a la familia expulsada de su territorio urbano de origen. Esa especie de cordón umbilical que asemeja el tubo de la estufa refuerza la idea de protección feliz de la casa del pasado en el exilio. Sobre la mesa oval escribía Leone, los niños jugaban en el piso: la vida es representada en toda su armonía de dulce y cálido cobijo, apartada de las avanzadas destructoras de la guerra, tal como el epígrafe de Virgilio lo preanuncia (*Deus nobis haec otia fecit*). Leone y Natalia habitan un tiempo regido por otras coordenadas temporales vinculadas a ese espacio de pequeño pueblo rural. Los chismes, las creencias de la gente, su solidaridad y hasta sus pequeñas mezquindades le dan un toque de color costumbrista al relato. A través de una cuidadosa selección de escenas y situaciones referidas a los pobladores del lugar, la voz de la narradora da cuenta de ese mundo diferente del que conocían los Ginzburg de Turín, ahora arrojados a esa tierra nueva y ancestral a la vez. Las estaciones marcan el ritmo de la vida de esas gentes: los hombres se van cuando finaliza la cosecha, retornan en la época en que hay que degollar a los cerdos y vuelven a marcharse al finalizar sus tareas. El invierno se lleva a algunos viejos, una mujer enloquece, a otra le nacen gemelos, hasta un pequeño diluvio tiene lugar en el pueblo, cuando el agua inunda casi todas las casas. Entonces, ciertos hechos puntuales se evocan fragmentariamente, como sucedidos en ese periodo de frío; la mayoría de ellos están tratados con humor y con una cálida distancia, casi nostálgica, por parte de la voz narradora. Para que todo resulte menos lejano y triste, a los hijos se les habla de las casas de la ciudad, de sus calles, de sus edificios. Pero ellos parecen aceptar más sabiamente el presente que les ha tocado en suerte. Con el final del invierno, renace en la narradora la inquietud por volver a los propios lugares, el deseo de que la guerra termine, de que algo finalmente acontezca en ese casi monótono sucederse de los días. Los caminos por el campo nevado con los niños, el encuentro con Leone que le lleva el correo al mediodía, sus caminatas, todo se conforma en la memoria como un espacio y tiempo feliz definitivamente perdidos en el presente del relato:

C'è una certa monotona uniformità nei destini degli uomini. Le nostre esistenze si svolgono secondo leggi antiche ed immutabili, secondo una loro catena uniforme ed antica. I sogni non si avverano mai e non appena li vediamo spezzati, comprendiamo a un tratto che le gioie maggiori della nostra vita sono fuori della realtà. Non appena li vediamo spezzati, ci struggiamo di nostalgia per il tempo che fervevano in noi. La nostra sorte trascorre in questa vicenda di speranze e di nostalgia (1998, p. 10).

La muerte de Leone y la guerra transforman por completo la vida de Natalia y alejan para siempre la “fede in un avvenire facile e lieto” (1998, p. 11).

En “Le scarpe rotte”, domina la voz de quien ha podido sobrevivir a la muerte del ser amado y a los deseos de terminar con la propia vida⁵. Es notable cómo el adjetivo “roto” del título se liga al de los sueños “rotos” del párrafo anteriormente citado de “Inverno in Abruzzo”. En Roma, en un alojamiento transitorio, la narradora nos habla de su presente: sabe que la vida que lleva por entonces no durará mucho, en esa casa cuya habitación tiene solo una cama y un colchón y en la que cada noche se echa a suertes quién irá al suelo y quién no. La vida familiar bajo el mismo techo ya no existe: sus hijos viven en Florencia con su madre, guardiana de un orden en el que los zapatos rotos son inaceptables. Pero, como sostiene ese *yo* asimilable a la escritora, ella sabe muy bien que con los zapatos rotos se puede vivir. Es este un tiempo y un espacio en el que ese *yo* advierte que lo que está viviendo es una experiencia pasajera junto a su amiga Angela Zucconi⁶: sabe de la necesidad de radicarse en un lugar, de abandonar la errancia y los sueños de una vida totalmente libre y distinta. Imposible “buttar la vita ai cani”, como juega a imaginar junto a su compañera de cuarto. Sabe que volverá a casa con sus hijos, que se ajustará noblemente a los mandatos maternos heredados. El 5 de febrero de 1944 Leone había muerto en la cárcel Regina Coeli de Roma. Natalia pudo salvarse gracias a la protección que recibió de Adriano Olivetti, esposo de su hermana Paola, el cual la ayudó a esconderse primero y luego a abandonar la ciudad. Se refugia entonces junto a sus padres en Florencia. Pero luego vuelve a Roma y publica allí el poema “Memoria”, en el que habla de la mortal ausencia de Leone. Este poema es muy importante porque en él, como más tarde hará al añorar a su desaparecido amigo Cesare Pavese en “Ritratto d’un amico”, la ciudad está ligada al recuerdo del ser amado: el silencio y la soledad de la muerte se contraponen al bullicio, al ir y venir de la gente, feliz y confiada en sus costumbres. Por oposición, la vida detenida, paralizada, se expresa en el instante lacerante de la conciencia que ve el rostro de su amado por última vez. Todo parece igual (Leone con su ropa, sus zapatos y sus manos) y sin embargo tiene la certeza de que eso ya no se repetirá más que en el recuerdo del propio sufrimiento. La ciudad nada puede ofrecerle a esa voz en ruinas: nadie la acompaña, nadie le da la mano, ese espacio ya no le pertenece. El jardín, espacio-refugio de la infancia y anhelo permanente en su casa ideal es en el momento terrible de la pérdida un lugar oscuro y silencioso, como la noche, como la muerte: “Ma il cancello che a sera s’apriva resterà chiuso per sempre; / E deserta è la tua giovinezza, spento il fuoco, vuota la casa” (2016, pp. 293-295)⁷.

⁵ En “Estate”, en cambio, tanto el espacio exterior de la ciudad como el interior de la pensión están asociados a la angustia, a la pérdida, a la muerte y a la inquietud ante el vacío de la vida.

⁶ Angela Zucconi es la compañera de cuarto cuyo nombre no se dice en “Le scarpe rotte”. Era una mujer joven, valiente, desarraigada e independiente. Natalia y Angela se conocieron en la casa editorial Einaudi e inmediatamente se hicieron amigas. La autora de *Le piccole virtù* sintió enseguida que podía confiar en Angela, contarle sobre su tristeza, sus deseos suicidas, la repugnancia que sentía en su corazón. En los días de convalecencia posteriores al intento de suicidio de Natalia, fue Angela quien la acompañó y la convenció luego de que abandonara el hostel donde había intentado quitarse la vida y se mudara con ella a otro lugar ubicado en la via Cola di Rienzo (Pettrignani, 2018).

⁷ Todo el poema “Memoria” está atravesado por una relación profunda con el espacio de la ciudad, la casa y la ausencia: “Gli uomini vanno e vengono per le strade della città. / Comprano cibi e giornali, muovono a imprese diverse. / Hanno roseo il viso, le labbra vivide e piene. / Sollevasti il lenzuolo per guardare il suo viso, / ti chinasti a baciario con un gesto consueto. / Ma era l’ultima volta. Era il viso consueto, / solo un poco piú stanco. E il vestito era quello di sempre. / E le scarpe eran quelle di sempre. E le mani erano quelle / che spezzavano il pane e versavano il vino. / Oggi ancora nel tempo che passa sollevi il lenzuolo / a guardare il suo viso per l’ultima volta. / Se cammini per strada nessuno ti è accanto. / Se hai paura nessuno ti prende la mano. / E non è tua la strada, non è tua la città. / Non è tua la città illuminata. La città illuminata è degli altri, / Degli uomini che vanno e vengono, comprando cibi e giornali. / Puoi affacciarti un poco alla quieta finestra / e guardare in silenzio il giardino nel buio. /

La primera frase de “Il figlio dell’uomo”, escrito en Turín en 1946, nos instala nuevamente en la relación del espacio con lo vivido: la guerra ha terminado, pero la gente ya no puede sentirse segura en sus casas. Una vez que se ha experimentado el tener que abandonar la propia morada y se ha observado la destrucción del hogar, ya no es posible no sentir miedo, tener alguna otra certeza que no sea la de la posible destrucción de todo. “Vedete cosa è stato fatto delle nostre case. Vedete cosa è stato fatto di noi” (1998, p. 62) reclama imperativamente la voz narrante, advirtiendo con tono perentorio que la única certeza es la posibilidad de la casa derrumbada y que, más tarde o más temprano, habrá que dejar otra vez la cama caliente y el hogar en medio de la noche para huir. El hombre está a la intemperie: no parece tener una guarida, porque la probabilidad latente de una guerra, cualquier guerra, es una posibilidad real y para nada lejana en la vida de toda persona, de toda nación. “...ciascuno avrebbe voglia di una piccola tana asciutta e calda” (1998, p. 63), pero esta voz sabe y quiere hacer saber de la terrible fragilidad de todo orden. Por eso, la verdad sobre esta vulnerabilidad hay que decirla a los niños que, como los de ella, en medio de la noche debieron levantarse y huir para salvarse de persecuciones o bombardeos. No se puede crear un mundo de fantasía o de mentiras a unos niños que han visto en los rostros de sus padres el terror y el peligro.

En varios de los textos de *Mai devi domandarmi*, volumen que reúne escritos de 1968 a 1970, Natalia Ginzburg continúa hablando de sí y sus relaciones a través de los espacios. Dedicado a su segundo esposo Gabriele Baldini, el volumen se abre con “La casa” (el único texto de este libro que es de 1965). Todo el relato plantea, al igual que como ya lo había hecho en “Lui e io” de 1962, los puntos de vista contrapuestos entre la narradora y su esposo Gabriele con motivo de la búsqueda que ambos realizan de una vivienda familiar para comprar. Este texto habla, en lo que concierne al espacio, de un pasaje que va de Turín a Roma y de un apartamento a una casa. Inmediatamente la infancia, los lugares en los que se ha vivido, se convierten en un condicionante de la búsqueda para la pareja: para esa voz que nos cuenta los avatares de la búsqueda, la casa debe tener jardín, uno similar al que de niña tenía en la casa de la infancia, un gran jardín (“Non mi sarei accontentata di un magro giardinetto, volevo tutto quello che c’era stato in quel giardino della mia infanzia” (2020, p. 3). De este modo, en la búsqueda del nuevo espacio, el pasado sobrevive en el presente. Ella elige los barrios y las casas guiada por la memoria y la experiencia: “Io invece amavo i dintorni di piazza Quadrata, perché vi avevo vissuto molti anni addietro, quando non avevo ancora mai incontrato mio marito, non sapevo nemmeno che esistesse...” (2020, p.12). No deja tampoco de evocar la experiencia de la guerra y la época en que en Roma aún estaban los alemanes. Los lugares conservan la huella de las vivencias buenas y malas de la vida:

... c’erano a Roma i tedeschi, e io ero nascosta in un convento di suore da quelle parti; e pensai che amavo, di Roma, tutti i punti dove in un momento o nell’altro della mia vita avevo messo radici, sofferto, pensato al suicidio, le strade dove avevo camminato senza saper dove andare (2020, p. 12).

Al final, la casa se les presenta al matrimonio cuando ya casi se han agotado en la infructuosa búsqueda. Es una vivienda que responde más a los gustos del marido⁸: está en el centro, está en un último piso, desde las ventanas se ven los tejados. Es vieja, grande. “Perché piacque a me? Non lo so” (2020, p. 16). Nada de lo que ella quería tiene la casa comprada. No tiene jardín, no se ve un árbol. Es “Pietra in mezzo alla pietra” (*ibidem*). Pero ante esa dureza y

Allora quando piangevi c’era la sua voce serena. / Allora quando ridevi c’era il suo riso sommerso. / Ma il cancello che a sera s’apriva resterà chiuso per sempre; / e deserta è la tua giovinezza, spento il fuoco, vuota la casa”; en Ginzburg (2016, pp. 293-295).

⁸ El modo en que Natalia Ginzburg acusa el dominio patriarcal no es una denuncia explícita, sino indirecta y, la mayoría de las veces, plena de humor e ironía.

frialidad que connota la piedra, metáfora de una realidad de la que cada vez más se siente alejada la escritora, está la memoria. Si hay algo que le permite aceptar la nueva morada es el hecho de que está cerca de “un ufficio, nel quale avevo lavorato molti anni addietro, quando ancora non conoscevo mio marito, da Roma i tedeschi se n'erano appena andati, c'erano gli americani” (*ibidem*). El lugar de la memoria es el que nos constituye: cada porción del espacio, de un modo semejante a lo que produce la famosa *madeleine* proustiana, remite a algún momento de su vida: el despacho, el hueco en el adoquinado en el que metía el pie por superstición, la cancela, el viejo patio, la fuente. La vieja casa en la que funcionaba el despacho sigue existiendo, al igual que el patio y la fuente: son un punto en la memoria y en la ciudad, un espacio que reconoce como “un luogo amico”, “un punto dove un tempo m'ero scavata una tana” (2020, p. 16). En la elección de ese nuevo espacio para vivir subyace la idea de un destino. Vivir tan cerca de la que fue su guarida en el pasado le da fuerza para resistir la opresión que le provoca la ciudad cambiada tras la guerra. En este sentido, se advierte que las casas que la pareja va descartando están situadas en barrios concretos, es posible ubicarlas en un lugar en el mapa de Roma. No sucede así con la casa que finalmente compran. La ubicación es más imprecisa (solo nos dice que está en el centro, cerca de un lugar donde trabajó años atrás, en una fecha cercana a la guerra), como seguramente es casi todo mapa borroso de la memoria, en el que las emociones y la ligazón con lo vivido no necesita de mayores demarcaciones. Hay evidentemente una supremacía de la memoria sobre la vida en Natalia Ginzburg, espacio y tiempo resguardado al que se puede ir y del que se puede volver por el camino del recuerdo. Para la autora, las ciudades son una especie de palimpsesto mnemónico hechas de estratos superpuestos de las distintas épocas en las que hemos habitado.

“Via Pallamaglio” es un relato de memoria de 1987 en el que la escritora habla de una de las casas en que vivió en Turín hacia el fin de su infancia. Este escrito es importante para nuestro análisis, dado que la autora destaca con fuerza su profunda relación con las casas familiares. La casa de via Pastrengo es la que habita en sus primeros años de vida, esa que tiene un gran jardín que añorará por siempre, un pequeño y personal Edén que, como todo paraíso, existe para ser perdido: “... e io di quel giardino perduto avevo un grande rimpianto (2016, p. 591). Eugenio Borgna (2015) sostiene que, cuando alguien se halla en el exilio, o ha cambiado de casa o siente el desarraigo de su patria, se modifican tanto el tiempo interior como el tiempo y el espacio vividos. A Natalia, esa casa de via Pallamaglio le parecía una especie de mole gris, contraria a la morada anterior de los Levi, llena de luz y verdor. “In via Pallamaglio, dissi addio all'infanzia” (2016, p. 593), declara la voz narradora desde un presente en el que vuelve sobre lo vivido con cierto conocimiento y certeza. Más que nostalgia en esa voz hallamos conocimiento, ese que le permite entender que cada etapa de la vida nos hace relacionarnos con el tiempo y el espacio de modos diferentes. A esa casa primero odiada de via Pallamaglio retorna años después, cuando la guerra ha terminado: “Ma in via Pallamaglio sono tornata a vivere dopo la guerra: e per me Torino è soprattutto via Pallamaglio” (2016, p. 590). Quien habla en el presente vivió allí treinta y cinco años antes y, pese a que la calle cambió de nombre, prefiere seguir llamándola del mismo modo. Tampoco ha querido volver a ver esa calle, no sabe en el presente cómo pueda estar, como si prefiriera aquella Pallamaglio que guarda dentro de sí. Para cuando Ginzburg escribe este relato ya claramente ha expresado que se siente a contramano del camino que ha tomado su país y el mundo.

En este relato es importante la presencia del reloj que ve desde la ventana la pequeña Natalia: marca el fin de la niñez protegida y el inicio de otra etapa que no quería comenzar y que la asustaba. La soledad, la melancolía y el aburrimiento comienzan a ser parte de su vida rutinaria de horarios y tareas escolares. Pero via Pallamaglio es en la memoria de la escritora también el comienzo de una relación afortunada con la lectura y los grandes poetas que descubre por entonces, “i miei veri compagni” (2016, p. 595). Después de la guerra, al volver, la casa se convirtió en un refugio y ya no había que preocuparse por las pequeñas cosas que le afectaban

en el pasado acerca del lugar en que vivía. Algo más terrible le había sucedido ya, con la guerra y la muerte de Leone.

El relato se cierra con una cita de Marcel Proust y una reflexión sobre los lugares que habitamos:

Le città sono fatte di strati sovrapposti, creati dalle epoche diverse in cui abbiamo vissuto. È noto: Proust l'ha detto. "Le case, le strade, i viali, sono fuggitivi, ahimè, come gli anni". La nostra memoria soggiorna ora su uno strato ora sull'altro. Vi si posa come un uccello. Tuttavia sulle città dove siamo cresciuti, sui luoghi che abbiamo guardato nell'adolescenza o nell'infanzia, la nostra memoria si ferma più spesso e più lungamente. Ritrova intatta la curiosità, l'impazienza, l'avversione, la paura e l'attesa di quel primo sguardo (2016, p. 597).

LALLA ROMANO O EL RETORNO A LA CASA DE LA INFANCIA

La casa primera y oníricamente definitiva debe conservar la penumbra.
(Gaston Bachelard, *La poética del espacio*)

Memoria y espacio se entrelazan profundamente en *La penombra che abbiamo attraversato* (1964). En una entrevista realizada por Sharon Wood (1995) Lalla Romano destaca que la escritura en sí misma es memoria⁹ y, en el caso de esta novela en particular, es también la imagen de un lugar, algo que se refleja en el espacio¹⁰, dos componentes que estarían en la base, según aclara ella misma, de toda su escritura.

Recordemos que en *La penombra...* básicamente se relata el retorno al pueblo y a la casa de la infancia. La voz narradora visita los lugares donde nació y vivió y, a medida que recorre las habitaciones de la casa familiar, las callecitas del pueblo cercanas a ella, va evocando momentos de vida, los que recuerda, los que le han contado sus padres u otros. Recuperar lo vivido temporal y espacialmente parece ser una necesidad de esa voz que se busca a sí misma y a los otros en el tiempo y el espacio, un remontar los caminos de la memoria que la reciente muerte de la madre acciona. El título mismo sugiere la inescindible unión espacio-temporal: la penumbra es ese momento difuso, borroso de la infancia –y, tal vez no solo de esa etapa de la vida, sino de todo lo vivido y guardado en la memoria–, en la que comenzamos a ser quienes somos, pero es difícil –quizá imposible– llegar a saber sobre nosotros mismos y los demás. Algo se ha perdido para siempre, algo permanece inasible en la oscuridad. Muchos agujeros negros, muchos silencios conforman lo que se atesora bajo el nombre de lo vivido. Lalla Romano problematiza el tiempo extensamente en su narrativa ficcional y exhibe una constante preocupación por la interacción entre el pasado y el presente, viendo a los dos elementos como igualmente importantes y necesarios para la creación del objeto artístico. Y entonces es posible, como advierte Brizio (1990), ver la historia que se cuenta como una superficie horizontal constantemente cortada o cruzada por diferentes niveles temporales, metafóricamente imaginables como cortes perpendiculares del plano espacial.

Podríamos sostener que esos numerosos fragmentos que componen los doce capítulos de las dos partes en la que está dividida la novela le dan un ritmo, una musicalidad que la emparenta

⁹ En relación con la memoria y el recuerdo, sostiene lo siguiente: "la scrittura stessa è memoria. Però non sono complessi di ricordi. I ricordi, i particolari che tutti hanno intorno alla loro esistenza, ma che per sé sono degli incidenti, dei piccoli fatti, io li considero simili ai pettegolezzi. Invece la memoria è una cosa grande, dell'umanità, soltanto se i libri entrano in questa memoria che non è solo di una persona ma che può essere di tutti" (Wood, 1995, p. 375)

¹⁰ Agrega Lalla Romano sobre *La penombra che abbiamo attraversato* que su novela es "anche l'immagine di un luogo, quindi non è soltanto una musica interiore ma è anche qualche cosa che si riflette nello spazio. Questo è alla base della mia scrittura, credo di tutti i miei libri" (Wood, 1995, p. 376).

con la poesía, no solo por esas breves secciones que quiebran el relato, semejantes a estrofas de un poema (Brizio, 1990), sino también por el lenguaje delicado del que hace gala la escritora.

Sin dudas está presente Marcel Proust y su universo literario de *À la recherche du temps perdu* desde el título¹¹ y en la construcción del cronotopo de Romano, tan presente como lo estaba también en Natalia Ginzburg, quien hizo una traducción al italiano de *Du côté de chez Swann*.

En el itinerario que realiza la voz narradora por los lugares del pueblo el tiempo retorna. A través de un constante juego entre el antes y el ahora, lo que fue es visto de nuevo por lo que es y viceversa. El palimpsesto mnemónico superpone distintos momentos o estratos del pasado y para realizar ese entretejido espacio-temporal la escritora apela a las imágenes que le proveen las fotografías del álbum familiar, se detiene en ellas y las describe, reflexiona sobre el instante inmóvil captado y a partir de ellas su memoria se pone en movimiento (Cesare Segre, *Fotografia come Pittura*, en *Intorno a Lalla Romano* citado por Picco, 2001).

En el presente, el punto de partida de ese itinerario compuesto como un contrapunto entre espacio y tiempo es, significativamente, la habitación de un hotel, lugar de la transitoriedad y del desarraigo. Michelle Perrot (2011, p. 171) sostiene que las habitaciones de hotel son “para el viajero contemporáneo, una condición necesaria, o al menos suficiente, para disfrutar de una buena etapa en su periplo”. En ellas se espera encontrar el retiro, el silencio, la cama para el descanso. Sin embargo, esta voz narrante de *La penombra...* se manifiesta insatisfecha, incómoda, en ese cuarto de hotel: un espacio desagradable, pintado de un color amarillo inquietante, con una cama cuya estructura metálica intenta imitar la madera con la pintura, a lo que se suma un aire bochornoso, un olor desagradable a humo que está muy lejos de provocar placer, y la presencia de moscas. En ese lugar que no le pertenece, tumbada en la cama trata de no pensar, pero los recuerdos se asocian y de esa habitación viaja a otras guardadas en la memoria, no conocidas por ella en forma directa, sino narradas por el padre, quien siempre hablaba de las chinches y pulgas de los alojamientos. La voz paterna resuena en su mente recuperando una experiencia en un hotel y, como muchas de las cosas recordadas en esta primera parte, no son hechos vividos, sino contados especialmente por otros. Así, la historia de cada uno está compuesta también por otra que ha sido narrada por nuestros progenitores y cargamos con esos relatos para siempre como algo que nos pertenece, que nos constituye.

Tal como la narradora lo explicita, para ella Ponte Stura tiene la fascinación del pasado. Es un pueblo mísero, el del presente, el que observan los ojos de quien regresa. Esa percepción socava la imagen infantil del lugar y del padre, quien allí había desempeñado una función de gobierno que ella creía muy importante. Ya nada es tan grande como los ojos de la niña Lalla apreciaban. La imagen paterna se empequeñece. ¿Es posible saber cómo han sido los hechos verdaderamente? El silencio domina el recuerdo de la relación entre los padres; quien habla no alcanza a interpretar y quedará la penumbra para siempre: la madre evitaba referirse a Ponte, nos dice, y hay en ella una sonrisa misteriosa que parece ocultar algo: “Lei non si spiegava” (1964, p. 11): ¿tal vez de este modo buscaba no romper los sueños de su niña? No podemos saberlo. De un modo semejante al que opera Natalia Ginzburg, Romano no lo dice todo, porque no puede o porque no quiere. Sabe que la memoria es falaz y, por esto mismo, no puede estar segura acerca de nada del pasado. Sin embargo, también calla sobre su presente. Sabemos que ha sido la muerte de la madre lo que la ha llevado a retornar al pueblo, pero omite hablar sobre sus vivencias actuales, sobre sus dolores o inquietudes y por esto mismo cuando cita las

¹¹ La propia Lalla Romano, en la “Introduzione” de 1994 a su obra, cita el fragmento perteneciente a Marcel Proust del cual toma el título: “Ci appartiene veramente soltanto ciò che noi stessi portiamo alla luce estraendolo dall’oscurità che abbiamo dentro di noi... Intorno alle verità che siamo riusciti a trovare in noi stessi spira un’aura poetica, una dolcezza e un mistero, i quali non sono altro se non la penombra che abbiamo attraversato”. Così mi appropriai della frase; anzi, della sua parte migliore” (2013, pp. 8-9)

palabras de su madre “Come eravamo felici” (1964, p. 11) podemos percibir indirectamente el lamento de la pérdida definitiva del paraíso de la infancia y un presente tal vez atravesado por la privación y la ausencia.

El silencio materno le permite a la narradora imaginar cosas sobre lo no dicho y entonces se plantea preguntas que no pueden tener respuestas, puesto que quienes podrían darlas, ya no están. La memoria está construida como si fuesen instantáneas fotográficas, imágenes desordenadas de diversos tiempos, las cuales emergen en la medida que se recorren los espacios de la casa y sus alrededores. Dice Giulio Ferroni en su “Postfazione” de 1994 a la *Penombra che abbiamo attraversato*:

Tra le figure del dopo acquistano un particolare rilievo narrativo le fotografie, descritte con una intensa capacità evocativa, che ne mette in risalto proprio il valore di immagini misteriose di un mondo insieme vivo e bloccato, di una realtà fisica che esiste, sopravvive e si consuma nel suo supporto materiale, solo in quanto ‘era’, fissata in quello che Roland Barthes avrebbe poi chiamato il *punctum*. Le fotografie scattate dal padre di Lalla (che in seguito avrebbe presentate e descritte in *Lettura di un’immagine*, 1975, e poi in *Romanzo di figure*, 1986) si pongono insomma nella *Penombra* non semplicemente come documenti e tracce, meri supporti alla memoria, ma come rivelatrici del significato stesso del rapporto con il passato, come segni, ora invecchiati, persistenti e caduchi, in cui resta fissata, da dopo, l’autenticità di una vita che resta misteriosa, che non può essere davvero spiegata: immagini in cui nella carta si realizza un movimento a più direzioni tra i diversi tempi dell’esperienza. (2013, p. 456)

Zaganelli & Marino (2019) entienden que esta operación se trata de una écfrasis que deconstruye el principio temporal de la foto y que potencia el principio espacial en su reproducción de una realidad aquí y ahora.

La figura de la madre es central por lo que oculta, por su misterio. La voz narrante retorna a Ponte Stura porque desea saber algo más sobre quién era esa mujer antes de que ella naciera. El redescubrimiento de los lugares se produce poco a poco, cada lugar la trae de nuevo. Tras un breve aplazamiento del encuentro con la antigua morada, se para frente a la que fuera su casa y la invade la sorpresa de que esta aún esté en pie: “Lo scandalo è stato che Ponte Stura abbia continuato ad esistere” (1964, p. 11). Ubicada en la parte más alta del pueblo, la más visible, se le asocia a esta imagen el recuerdo de la certeza infantil sobre el privilegio de haber nacido rica. Sin embargo, todo el camino por el presente y el pasado va poniendo en tela de juicio la grandeza familiar de antaño. Hay un contrapunto entre lo que la Lalla niña pensaba acerca de sus padres y de su pueblo y lo que percibe el ojo de la mujer adulta y su confrontación con el pasado. Esta voz narrante expone oblicuamente la pérdida de la vida familiar, de su relato y su protección, y también el despojo material, tanto de los lugares donde antes se ha vivido y se ha sido feliz, como de su condición social (“eravamo stati ricchi?”, 1964, p. 10).

Ante el viejo timbre de la casa se enfrenta de golpe a la presencia de un extraño que la sorprende: es un hombre cojo, a quien le aclara que solo está mirando el lugar desde afuera. Inmediatamente, al escuchar el nombre conocido de esa visitante inesperada, él cambia de actitud, se vuelve más amable y la invita a pasar. Ingresar en la casa no era algo considerado posible. La voz narrante por momentos enfoca los objetos y lugares como si aún fuera una niña (“Quasi con spavento ho disceso i quattro scalini. Esistono ingressi simili, nelle altre case? Me lo sono domandato come avrei fatto da bambina, con imbarazzo; e improvvisamente mi è sembrato strano” (1964, p. 43).

Desde el momento en que atraviesa el pórtico de la casa de la infancia, ahora habitada por otros (y esta es una experiencia extrema y dolorosa de despojo), hasta que llega a la habitación en que nació, los recuerdos van emergiendo por asociación, no sin verse asediados por el metarecuerdo (“Come ho potuto ricordarlo?”, 1964, p. 43). Para Romano, el recuerdo es poderoso. Está oculto en nuestro ser y es imposible saber qué tenemos allí escondido. “In quella

camera io sono nata” (1964, p. 49) nos dice y nada hay de maravilloso en el momento en que llega a la vida, según recuerda a través de la voz de su propia madre: “La levatrice era ubriaca. La mamma lo disse con quel suo modo rapido e distaccato: come a sorvolare sull’orrore. Così che pareva sorridesse di se stessa” (*ibidem*).

En un relato en el que domina el imperfecto, el uso del presente sin embargo se hace por momentos recurrente y actualiza el pasado. Este cambio generalmente ocurre cuando la narradora está frente a una imagen mental o fotográfica:

Io sono in braccio a Rinette e guardo la mamma nello specchio. La mamma punta uno spillone nel cappello grande, piumato. I suoi occhi luccicano, nell’ombra. Li ricordo tristi, sebbene il viso di lei sorridesse. (Tutta lei è in questo mistero, che io o rispecchiato bambina, fedelmente, ma senza inquietarmene. Dopo l’ho spiegato, l’ho negato, l’ho ritrovato sempre) (1964, p. 44)

El paso del tiempo se acusa en las cosas, en los objetos. Fiel a los preceptos proustianos, es su interés el que “pone los objetos” en la habitación¹². La barandilla del balconcito tiene la madera reseca y su pintura guarda las huellas de cada día transcurrido durante años, los que la han dejado convertida en un objeto desgastado por el uso y la acción del tiempo. Y todo ello la lleva a preguntarse sobre las ausencias de los otros, los de antaño y que ahora ya no están. La penumbra es, entonces, ese momento primero de la vida al que es imposible volver con alguna certeza. Es un espacio crepuscular, donde casi todo se ha vuelto difuso y al que solo podemos plantearle una y otra vez preguntas sin respuestas, especialmente cuando se han muerto quienes algo podían respondernos.

No es casual que, en el cuarto de los padres, donde ella y su “hermanita” nacieron, el recuerdo de la actitud alegre y esquiva de la madre se ponga en relación con los momentos finales, cuando la enfermedad había minado su delgado cuerpo y resultaba imposible ocultar o negar su mal. La voz de la madre se revela en su orgullo y aceptación, casi no habla de su sufrimiento, pero luchando por construir su propia fortaleza ante la adversidad de la enfermedad, traspasa la culpa de lo que la aqueja en sus hijas: “Sono stata io a chiederlo al Signore. Perché sia risparmiato a voi. E rideva. (Rideva!) Ci guardava quasi con sfida, come a dire: ‘È deciso’” (1964, p. 51). La madre es un misterio indescifrable. Su modo de hablar resuelto y conciso, su propia historia llena de agujeros que la voz narradora no puede —o no quiere— contar: “Mi sono domandata poi se non fossero una fantasia, non il fatto, ma certi particolari. Eppure la mamma non inventava niente; anzi, lei spogliava, sfrondava, non ‘raccontava’, propriamente: alludeva soltanto” (1964, p. 95). Los seres de *La penombra...* son semejantes a las habitaciones: están llenas de secretos.

El recorrido por la casa del presente y a la vez del pasado la lleva al cuarto de la infancia. La oscuridad domina los territorios primigenios de los miedos infantiles y la voz narradora advierte que el lugar más luminoso, el comedor, es el más feliz. Como es sabido, Lalla Romano no solo fue escritora sino también pintora. Es más, fue el arte de la pintura el que estuvo en el centro de sus intereses en primer lugar, antes de la literatura¹³. La presencia de la luz es fundamental para la representación pictórica y, claramente, se constituye en un valor de tipo

¹² “C’est notre attention qui met des objets dans une chambre, et l’habitude qui les en retire et nous y fait de la place. De la place, il n’y en avait pas pour moi dans ma chambre de Balbec (mienne de nom seulement), elle était pleine de choses qui ne me connaissaient pas, ...” (Proust, 2014, p. 291).

¹³ Flavia Brizio —en *La scrittura e la memoria. Lalla Romano* (1993), Milano: Selene Edizioni, p. 487, cit. por Zaganelli & Marino (2019, p. 487)—, habla de una circularidad biográfica de la producción artística de Romano, la cual parte de la pintura, se acerca a la poesía y la narrativa, luego se mezcla en un todo narración, escritura y lenguaje pictórico en obras experimentales, dedicadas a la fotografía y finalmente retorna a la pintura a través de la síntesis lírica de la propia escritura, evidente en las últimas obras como son *Nei mari estremi* (1987) y *Le lune di Hvar* (1974).

emocional y existencial para la autora, dado que no deja de estar vinculado a la figura del padre y su presencia protectora y comprensiva, tal como lo guarda en su memoria quien escribe.

La memoria está construida como si fuesen instantáneas fotográficas. Ese *yo* que cuenta la historia parte de algunas fotos que tomó su padre en determinadas situaciones y las describe para ayudarse en la recuperación del pasado. Por ejemplo, a propósito de la fotografía del ama de cría de su padre, una mujer de Rialpo, la narradora cuenta una historia que le han contado (que su progenitor fue entregado al nacer a esa nodriza y que con ella vivió hasta los seis años). Sin duda fue un tiempo lleno de vicisitudes para ese niño dado a otros, sin embargo, para la pequeña Lalla no había ningún misterio en esa historia. Nada se dice directamente del sufrimiento que la nodriza pudo haber tenido al separarse del niño en aquel tiempo lejano, pero en la imagen que de ella quedó en la foto se observa una mujer “solenne e modesta come i santi antichi” (1964, p. 16) que, de vez en cuando, iba de Rialpo a Ponte para ver al pequeño que había criado: “Lo cercava in piazza o in Comune e lo guardava da lontano senza farsi notare: per non disturbarlo. Poi ritornava senza avergli parlato, felice. Tanta umiltà incantava la mamma” (ibídem). Todo un mundo pleno de costumbres pasadas y de relaciones, marcadas por espacios y distancias, queda condensado en esa brevedad y en ese silencio.

En la segunda parte de *La penombra...* se marca un cambio. Desde las primeras frases, la casa ahora “alta e chiusa; di nuovo inaccessibile, remota (rientrata nell’ordine: io non volevo che fosse viva)” (1964, p. 105) señala no solo el final del retorno a los lugares de la infancia, sino la necesidad de la continuidad de la vida y del mundo “nel quale doveti pur avventurarmi da sola” (ibídem). En el pasado, cuando niña, el temor a la pérdida de la casa familiar y a la desaparición de los padres se desvanecía en cuanto ponía un pie en su hogar. Ahora que todo ha cambiado, que la puerta está cerrada –y esta es una metáfora de la imposibilidad de volver a la infancia y a la felicidad primera–, esta voz narradora, dominada por la soledad del presente, comienza a evocar los espacios cercanos a su casa, sus aventuras de niña, pequeños hechos de la vida infantil como son, por ejemplo, los rodeos que daba por la cuadra para evitar la presencia de algún perro al que le temía, o el contacto con la gente del barrio. Sin detenerse demasiado explícitamente a dar cuenta de ese gran hecho que fue la guerra, su presencia está detrás de todas las cosas vistas desde el presente de esa voz narradora que duda si todo no ha sido un fracaso en su existencia. Como señala Brizio (1990), al caminar desde la casa hacia el centro del pueblo ella recuerda a los dueños de los negocios, a sus hijos e hijas que se convirtieron en sus compañeros de juegos, el jardín de Tota donde solían jugar, la vieja escuela y sus maestros y finalmente llega al cementerio, en el que descansa la mayoría de sus antepasados. El tiempo se venga de la vida y la muerte –continúa Brizio– es aceptada finalmente como una consecuencia inevitable de la vida. De este modo, la visita al cementerio cierra el círculo y la evocación del mundo Ponte Stura finaliza.

A MODO DE CONCLUSIÓN. En el itinerario propuesto para el estudio de las obras seleccionadas de Natalia Ginzburg y Lalla Romano hemos podido analizar la relación entre memoria, espacio e intimidad, tres ejes temáticos centrales en ambas escritoras, las cuales en sus textos con impronta autobiográfica construyen cronotopos que guardan entre sí ciertas similitudes y diferencias.

Podemos sostener que la representación de la casa familiar en Ginzburg y Romano se asocia a un tiempo feliz y de seguridades ya pasado, a una especie de Edén perdido, una guarida que la edad adulta y la guerra han hecho tambalear y desaparecer para siempre y a la que solo es posible volver desandando el tiempo y el espacio de los recuerdos.

La autora de *Le piccole virtù* retorna a las moradas de la infancia, a las de su familia de origen y a las otras que más tarde habitó con sus diferentes maridos, marcando las etapas de una existencia que la llevaron de ser Natalia Levi a Natalia Ginzburg, una de las voces más relevantes e ineludibles del *Novecento* literario. Pese a la pérdida y la errancia a la que la

sometieron las circunstancias, Ginzburg da forma a un cronotopo existencial a través de la escritura, consistente en la búsqueda y consolidación de un refugio o guarida para sobrevivir y afrontar la intemperie del presente y del provenir. Lalla Romano, por su parte, retorna al pueblo de la infancia y de la memoria bajo el signo de una dolorosa constatación que la enfrenta, ahora como mujer adulta y escritora, a la imposibilidad de recuperar lo que ya no está, a la incertidumbre acerca de todo lo vivido y visto. Como señala Ferroni (2013) en su “Postfazione” antes citada, el tiempo pasado se modifica en el acto mismo de ser reconstruido y recordado, una cuestión que se complica notablemente si se interrogan las razones más íntimas de la existencia. Así, en la medida que esa voz narrante recorre el espacio e indaga sobre los lugares y seres amados ya desaparecidos y sobre sí misma, cuando era una niña con su particular modo de entender el mundo, no puede llegar a una imagen definitiva de lo vivido y todo tiende a permanecer en la penumbra de lo que ya fue.

Gaston Bachelard advierte que “las moradas del pasado son en nosotros imperecederas” (1957, p. 29), porque están vinculadas a las zonas más íntimamente profundas de lo vivido. No importa si la casa del recuerdo es real, si han colaborado en su construcción los mitos propios y ajenos. El cronotopo de la memoria, paradójicamente, se realiza al margen de cualquier materialidad. Su ámbito está puertas adentro, en la interioridad, en la imaginación, en la recreación misma de la vida de todo ser humano. Hay una intimidad protegida que nunca es comunicada completamente, sino solo orientada hacia el secreto, porque este nunca puede ser totalmente objetivado (Bachelard, 1957, pp. 34-35). Espacios resignificados y reelaborados artísticamente, los lugares del recuerdo son en definitiva un cuerpo de imágenes que nos proveen “razones o ilusiones de estabilidad” (Bachelard, 1957, p. 37). Por esto mismo siempre se ansía retornar a ellos, real o simbólicamente, para sentir en un mundo signado desde hace tanto tiempo por la incertidumbre sobre nuestro porvenir, un poco de cobijo y tranquilidad, eso que solo un Dios puede dar.

Referencias bibliográficas:

- Arfuch, L. (2005). Cronotopías de la intimidad. En L. Arfuch (ed.), *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias* (pp. 237-290). Buenos Aires: Paidós.
- Bachelard, G. (1957). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Borgna, E. (2015). *Il tempo e la vita*. Milano: Feltrinelli.
- Brizio, F. (1990). Memory and Time in Lalla Romano’s Novels, *La penombra che abbiamo attraversato* and *Le parole tra noi leggere*. En S. Aricó (ed.), *Contemporary Women Writers in Italy. A Modern Renaissance* (pp. 63-75). Amherst, Ma: University of Massachusetts Press.
- Castaño, H. (2021). Por el camino de las palabras: tiempo, memoria y escrituras del yo en Marcel Proust y Natalia Ginzburg. *Recial*, 19. Recuperado de <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v12.n19.33835>
- Ferroni, G. (2013 [1994]). Postfazione. En L. Romano, *La penombra che abbiamo attraversato*. Turín: Einaudi (versión Kindle).
- Ginzburg, N. (1998). *Le piccole virtù*. Turín: Einaudi (1ª ed. 1962).
- (2020). *Mai devi domandarmi*. Turín: Einaudi (1ª ed. 1970).
- (2016). *Un’assenza. Racconti, memorie, cronache*. Turín: Einaudi.
- Mondello, E. (2017). La casa e la città. L’interno e l’esterno. Note sulla poética dello spazio di Natalia Ginzburg. *OBLIO*, 7(28), 102-116. Recuperado de <https://www.progettoblio.com/la-casa-e-la-citta-linterno-e-lesterno-note-sulla-poetica-dello-spazio-di-natalia-ginzburg/>

- Perrot, M. (2011). *Historia de las alcobas*. México: F.C.E.
- Petrignani, S. (2018). *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*. Vicenza: Neri Pozza.
- Picco, G. (2001). Lalla Romano. Parole e immagini. *Bollettino '900. Electronic Newsletter of '900 Italian Literature, 1*. Recuperado de <https://boll900.it/numeri/2001-i/Picco.html>
- Proust, M. (2014). *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. París: Librairie Générale Française.
- Rizzarelli, M. (2004). *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole querelles nei saggi de Natalia Ginzburg*. Catania: CUECM.
- Romano, L. (1964). *La penombra che abbiamo attraversato*. Turín: Einaudi.
- (2013). Introduzione. En *La penombra che abbiamo attraversato* (pp. 6-9). Turín: Einaudi.
- Wood, S. (1995). “La mia maniera di essere”: An interview with Lalla Romano. *The Italianist, 15*(1), 373-383. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1179/ita.1995.15.1.373>
- Zaganelli, G., & Marino, T. (2019). Dispositivi della visione, ambienti ed *embodiment* nella letteratura femminile. *Lea, 8*, 475-491. Recuperado de <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-11000>

Saverio y Chadli vs. Mario y Saleh

Saverio and Chadli vs. Mario and Saleh

Saverio La Ruina

RESUMEN: *Saverio y Chadli vs. Mario y Saleh* es un diálogo a dos voces sobre la relación entre el islam de segunda generación y nosotros. Mario y Saleh son los dos personajes de la obra, y Saverio y Chadli las personas reales que los interpretan. Por un lado, está la representación ante el público; por el otro, superpuesta a esta última, el diálogo privado entre ambos. Al poner en entredicho a Mario, Chadli también acusa a Saverio, que es el creador del espectáculo. Este texto es el punto de llegada de un proceso de escritura *in itinere* que empezó con *Mario y Saleh*, cuyo debut fue en el Romaeuropa Festival el 26 de octubre de 2019. El estreno nacional de *Saverio y Chadli vs. Mario y Saleh* fue el 19 de octubre de 2021.

Abstract: Saverio and Chadli vs. Mario and Saleh is a two-voice dialogue about the relationship between second-generation Islam and us. Mario and Saleh are the two characters in the play, and Saverio and Chadli are the real people who play them. On the one hand, there is the performance in front of the audience; on the other, superimposed on the latter, the private dialogue between the two. In questioning Mario, Chadli also accuses Saverio, who is the creator of the show. This text is the point of arrival of a process of writing in itinere that began with Mario and Saleh, premiered at the Romaeuropa Festival on 26 October 2019. The national premiere of Saverio and Chadli vs. Mario and Saleh was on 19 October 2021.

Recibido: 20 septiembre 2022 / aceptado: 20 septiembre 2022 / publicado: 30 noviembre 2022

Cuestión de punto de vista

Saverio y Chadli vs Mario y Saleh es el fruto de un largo e imprevisible proceso creativo que ha atravesado todo el difícil periodo de la pandemia, y que testimonia, quizás como nunca antes, el trabajo que Saverio La Ruina realiza en sus obras y en sus espectáculos.

Mario y Saleh nace de la necesidad de afrontar el tema de la relación con la inmigración musulmana, y se estrena en Roma en el Romaeuropa Festival en octubre de 2019. Lo vi un año después en Castrovillari, antes del nuevo cierre de los teatros a causa de la emergencia sanitaria del Covid-19, en “Primavera dei Teatri ’20”, un festival al que estoy especialmente unido por todo lo que ha representado en los últimos decenios para el teatro del sur y también por la extraordinaria humanidad que lo acompaña. Al año siguiente, en Milán, en el teatro Menotti, me encontré con *Saverio y Chadli vs Mario y Saleh*, última versión de *Mario y Saleh* con un nuevo intérprete en el papel de Saleh, Alex Cendron, que sustituía en la representación milanesa a Chadli Aloui, quien no podía en ese momento salir de Sicilia.

Para narrar una historia, para describir a unos personajes, un autor asume un ‘punto de vista’: ‘desde dentro’ hasta llegar a ser el protagonista y contar lo que sabe y piensa, o ‘desde fuera’, introduciendo personajes que conllevan una perspectiva diferente a la del protagonista, a veces incluso contraria a él. Pero la misma historia se puede contar también desde un punto de vista ‘múltiple’, que nos permite seguir tanto el punto de vista del autor como el de uno de los personajes narrados, consintiendo así al lector-espectador de la historia una mayor distancia, una adhesión más crítica. Es lo que le pasó a La Ruina, que hizo del desasosiego que iba manifestando el ‘testigo’ musulmán (desde el estreno en Roma) la ocasión para desarrollar con coraje el texto original, adoptando un cambio del punto de vista y pasando del ‘desde fuera’ al ‘múltiple’.

Mario y Saleh son los dos personajes del primer texto, a los que se añaden en esta nueva versión las conversaciones privadas grabadas entre Saverio y Chadli. El autor se da cuenta, en su proceso creativo siempre inconcluso (¿por culpa de Chadli o gracias a él?), de que la manera más justa de contar el encuentro-desencuentro entre un occidental cristiano y un árabe musulmán no es narrarlo desde los dos puntos de vista, sino aceptar en el texto los diálogos-desencuentros privados entre Saverio y Chadli como si fueran un contracampo de la narración teatral entre los personajes. Dichos diálogos fueron grabados en los meses en los que los teatros estuvieron cerrados por la pandemia, en el coche, en casa, por la calle o en el bar.

Saverio y Chadli vs Mario y Saleh, declara sin pudor que el teatro es ficción, un juego ‘de hacer realidad’. Cuando Mario le hace a Saleh (interpretado por un magnífico actor rubio) la pregunta “¿Por qué lleváis todos barba?”, al público le es evidente la convención que hace verosímil – pero no verdadero – a un personaje (¿Cendron no lleva nada de barba!). Pero, justo por eso, el prejuicio que está escondido tras esa pregunta explota en todo su fanatismo.

En la nueva y más dura versión del texto, el uso de las grabaciones privadas desvela la realidad de ese inmigrante musulmán fuera del juego teatral, dejándonos sorprendidos al observar la verdad de Chadli respecto a la narración teatral de Saleh.

Frente a las palabras de Chadli Aloui (palermitano, hijo de padres tunecinos, musulmán, actor e instructor deportivo), toda simplificación se hace añicos: “*Saleh se pasa todo el tiempo buscando compasión, justificándose. ¿Por qué cojones me tengo que justificar?... Ya está bien ¿Qué problema tienes? ¿Que yo me pongo la túnica? Pues a mí me molesta tu corbata de mierda. No lo entiendo. ¿Cuál es el problema? ¿Que hago el ramadán? Yo me siento bien después del ramadán. Tú intoxícate. ¿Qué otro problema hay? ¿Que rezo? Yo rezo, no siempre, pero rezo.*”

Y cuando Chadli afirma que “*Las alfombras voladoras se transformaron en misiles y destruyeron la reputación de todos los musulmanes*”, Saverio le pregunta un poco sorprendido “*Chadli, ¿por qué esta ironía?*”. La respuesta abre un horizonte inesperado, perturba al personaje de Saleh: “*Porque quiero ironizar sobre nuestra desgracia, ¿vale? Sobre lo que yo era y en lo que me habéis transformado: una caricatura, me he convertido en una caricatura. Hace cinco líneas que quiero tener la libertad de expresar cómo me siento. Quiero ironizar sobre lo que era y sobre aquello en lo que me has convertido, como un dibujo de mí mismo... una caricatura, me he convertido en una caricatura. Ya no soy el mismo de antes: la cultura, la civilización, lo exótico. Me he convertido en una caricatura...*”

De poco sirve luego el aviso de Saverio al personaje que Chadli tiene que interpretar en la ficción escénica, porque la realidad ya ha tomado el control de la situación: “*¿Saleh? Saleh se puede ir a tomar por culo. Si no representa a mi comunidad, se puede ir a tomar por culo, Saleh, ¿te queda claro? ... Solo que el trabajo va a tocar algunos problemas de los que no hay escapatoria, no hay posibilidad de hacerse el loco al cien por cien. Siempre hay un porcentaje, aunque sea mínimo, de ponerse en el lugar del otro. Así, yo te digo que hay momentos en los que es posible que yo lea una cosa de una manera que tú no podrás entender nunca. Porque tú no eres yo, tú no eres mi gente, tú estás en el otro lado, Saverio. Tú estás en el otro lado, tú eres el mundo occidental.*”

Pero estamos en el teatro y el texto nos deja una emoción, como siempre en los trabajos de Saverio La Ruina, que nace de repente y envuelve de humanidad toda incompreensión o prejuicio.

(MARIO) Necesito escuchar lo que sucede a mi alrededor: el viento, el ruido de la lluvia, el ruido de la nieve... (SALEH): Sí, el ruido de la nieve... (MARIO) Pues sí, el ruido de la nieve.... Yo siempre he escuchado el ruido de la nieve.... Subo a la terraza, me siento en la hamaca y miro caer la nieve: fop, fop, fop. Después miro el cielo, cierro los ojos.... (SALEH) Yo he visto nieve en el desierto. (MARIO) ¿Pero qué dices? Habrá sido un espejismo. (SALEH) Sí, parecía un espejismo, porque duró poquísimo y se derritió en seguida. (MARIO) No me lo creo. (SALEH) ¿Que se derritió? (MARIO) No, que hayas visto la nieve en el desierto. (SALEH) Porque no cuadra con la imagen que te has hecho del desierto, igual que hay otras muchas cosas que no coinciden con la idea que te has hecho de los musulmanes. (MARIO) Lo del desierto no lo sabía. (SALEH) ¿Y lo de los musulmanes?

Franco D'Ippolito

De Mario y Saleh a Saverio y Chadli vs Mario y Saleh

En el estreno de *Mario y Saleh* en el Romaeuropa Festival en octubre de 2019, el protagonista, Chadli Aloui, un actor de origen árabe y musulmán que yo mismo había elegido se rebeló al personaje transformando así el final de la obra. Fue impactante, no solo para mí y para mis colaboradores, sino también para todo el público presente en la sala, como describe Enrico Fiore en *controcena.net*:

... la noche del estreno sucedió algo imprevisible y en los límites de lo increíble. Chadli Aloui tendría que haber dicho: “Tras el atentado a las Torres Gemelas. En ese momento empezó todo. Desde ese momento el mundo se dividió en nosotros y vosotros”. Pero no lo dijo. Se acercó al proscenio y mirando fijamente a los espectadores dijo: Nosotros seguimos siendo nosotros y vosotros seguís siendo vosotros. Buenas noches a todos”. Y abandonó la escena. El episodio constituye, creo, la prueba indiscutible de cuánto sea necesaria la obra Mario y Saleh.

Sentí un gran desasosiego que en aquel momento no supe interpretar. Durante los dos años siguientes, grabamos muchas de nuestras conversaciones: en el coche, en el salón de mi casa, por la calle o en el bar. Dos meses antes del estreno en Milán (el año anterior se había cancelado la representación en el Piccolo Teatro a causa de la pandemia), tuve clara la forma que iba buscando. Mantuve parte de la representación y la puse en “colisión” con la verdad de las conversaciones privadas. A menudo las palabras pronunciadas en privado hacían entrar en crisis a la representación, devolviéndole una mayor complejidad a la relación entre Occidente e Islam. Con esta nueva forma nos disponíamos a debutar en octubre de 2021 en el teatro Menotti de Milán, obviamente con un nuevo título: *Saverio y Chadli vs Mario y Saleh*. Pero, ironía del destino, cuatro días antes del estreno, Chadli no pudo participar por causa de fuerza mayor. Esperé un día y busqué desesperadamente un sustituto. Resultó muy difícil, y no solo por el escasisimo tiempo del que disponíamos, sino porque el nuevo texto se construyó sobre la presencia en escena de nosotros dos, Chadli y yo. Así pues, en lugar de buscar a un personaje que se le pareciera pero con el que no habría encajado seguramente, intenté multiplicar la reflexión sobre la identidad sustituyendo al árabe y musulmán Chadli con un actor rubio y con los ojos azules, Alex Cedron, que tuvo que hacer saltos mortales para interpretar a Chadli interpretando a Saleh.

Es el destino, me dije, con Chadli no hemos hecho más que correr tras el espectáculo, pero no podemos terminarlo. Y quizás esto es lo más importante. Que Chadli y yo no podamos terminarlo. Y puede que sea este el sentido del espectáculo, para contar la relación entre él y yo, entre nosotros y ellos, entre nosotros y el islam.

Saverio La Ruina

Saverio La Ruina

Saverio y Chadli vs. Mario y Saleh

PERSONAJES Y PERSONAS

MARIO: un occidental

SALEH: un musulmán

SAVERIO: autor del texto y actor que interpreta a Mario

CHADLI: actor que interpreta a Saleh

Las grabaciones de las conversaciones privadas entre Saverio y Chadli se llevaron a cabo a lo largo de un año y medio sin ninguna finalidad teatral y en los lugares más dispares: en el coche, en casa, por la calle, en el bar...

En una nueva puesta en escena, estas conversaciones pueden realizarlas también los dos actores en vivo.

Delante de una tienda, de pie, uno frente al otro, Saverio y Chadli se miran inmóviles. Se escucha la grabación de una de sus conversaciones privadas.

CHADLI: Si mi destino era vivir con esta cara, lo tendré que aceptar. Podría haber nacido con otra cara y seguro que no habría tenido estos problemas. No habría tenido que resolver estos problemas. Es un problema que tengo que resolver yo. ¿Cómo? Eh, esa es la gran pregunta.

SAVERIO: La diferencia está en el color de la cara...

CHADLI: No decidí yo tener esta cara. Estoy orgulloso de mi cara, pero no es que la eligiera yo. Y si hubiera nacido danés, no habría tenido estos problemas, nadie me habría dicho al subir a un autobús que era un terrorista, Dios mío... un terrorista.

Aumenta la luz en escena. Saverio y Chadli entran en la tienda y se transforman en Mario y Saleh, apoyados en dos sillas. Saleh hace el gesto de darle la mano a Mario, quien no corresponde. Luego susurra algo en árabe.

MARIO: Aclaremos en seguida una cosa: aquí se habla en italiano.

Saleh no contesta, arregla sus cosas y sale. Mario ve una alfombra enrollada en la entrada, la coge y la pone junto a su cama. Después se quita los zapatos y apoya los pies encima. Saleh entra.

SALEH: Esa es mi alfombra.

MARIO: Pues yo la uso cuando me levanto de la cama.

SALEH: ¿Qué dices? Es mi alfombra.

MARIO: Lo primero es que no es una alfombra, es una alfombrilla.

SALEH: ¿Te crees que no sé que es mi alfombra?

MARIO: ¿Por qué dices eso?

SALEH: Bueno, que es mía.

MARIO: Pues la cuestión es que es mía.

SALEH: Ah, ¿sí? ¿Y de dónde la has sacado?

MARIO: La han traído los de Protección Civil.

SALEH: ¿Cuándo?

MARIO: No lo sé. La han dejado fuera de la tienda.

SALEH: Me he dado cuenta cuando he entrado.

MARIO: ¡Oh! Vosotros siempre intentáis liarnos.

SALEH: ¿Vosotros...? ¿Quiénes?

MARIO: Vosotros, los musulmanes.

SALEH: ¿Querrás decir que yo soy musulmán igual que tú eres italiano?

MARIO: ¿Por qué? ¿No es así?

SALEH: Creía que el islam era una religión, no una nacionalidad.

Pausa.

MARIO: No te entiendo. Pero bueno, es inútil que intentes distraerme porque no me engañas.

SALEH: Oye, que yo no tengo ninguna intención de engañarte. Solo quiero lo que es mío.

MARIO: Pues demuéstalo.

SALEH: ¿Cómo te lo demuestro?

Pausa.

MARIO: Si vuela es tuya.

Pausa.

SALEH: Empecemos por aclarar que no es una alfombra

MARIO: ¿Te crees que no sé lo que es una alfombra?

SALEH: ¿Cómo es?

MARIO: (*Indicando la alfombra*) Así.

SALEH: Te equivocas. Las alfombras son más gruesas y más suaves.

MARIO: No siempre.

SALEH: ¿No ves que es una alfombra persa?

MARIO: Tampoco es que los árabes tengáis la exclusiva de las alfombra persas. Y además, esta es la que había y la que han traído.

SALEH: ¿Y la han traído usada?

MARIO: ¿Cómo sabes que está usada?

SALEH: Por los bordes. ¿No ves que están desgastados?

MARIO: Desde que los hacen los chinos, son todas así.

SALEH: ¿Y por dentro? ¿El tejido no te parece un poco gastado? ¿Y el color?

MARIO: De todas formas, aunque admitamos que está usada, eso no significa que sea tuya.

SALEH: Sí, pero si miras debajo, hay una "s" bordada. Mira.

MARIO: ¿Y eso qué significa?

SALEH: Es la "s" de Saleh.

MARIO: ¿Y quién es ese tal Saleh?

SALEH: Yo.

MARIO: ¿Tú eres el hombre de la "s"?

SALEH: Exacto.

MARIO: Enhorabuena.

SALEH: Gracias.

MARIO: ¿Y quién la ha bordado?

SALEH: Mi hermana.

MARIO: Mmm...

SALEH: Pero bueno, si quieres ver la factura, no la tengo. O empezamos a fiarnos o de esta no salimos. Si me dices que es tuya, me fio.

Pausa.

MARIO: Pues yo también me fío de ti si me dices que es tuya.

SALEH: Es mía.

Saleh coge la alfombra y se la lleva. La pone junto a su cama y a continuación se pone el traje tradicional. Mario lo observa mientras se dirige hacia la salida.

MARIO: ¡Qué pijama más bonito!

Saleh lo mira sin contestar, se arrodilla sobre la alfombra y empieza a rezar. Mario vuelve con un radiocasete en el que se oye a todo volumen “Ricominciamo” de Adriano Pappalardo. Se dirige a Saleh pero este no le contesta.

MARIO: ¿Saleh?

SALEH: *(Silencio)*

MARIO: ¡Eh!, Saleh, ¿me oyes?

SALEH: *(Silencio)*

MARIO: Oye, cuando alguien te habla, podrías contestar. ¿No te parece?

SALEH: *(Silencio)*

MARIO: No creía que fueras tan maleducado ¿eh?

SALEH: *(Silencio)*

MARIO: ¡Oye!, Pero... ¿me haces caso o no?

SALEH: *(Silencio)*

MARIO: Será posible el tío este. Hace como si no me oyera. Pero no es culpa tuya, yo soy el idiota que se fía siempre de la gente. Bueno... me han dicho que te comunique una cosa y yo lo hago *(apaga la radio)*. Ha dicho el jefe, Alfredo no, ese ya no está, Giuseppe, el nuevo, porque aquí cada semana hay uno nuevo, como si no tuviéramos bastantes problemas, encima tenemos que volver a empezar cada semana desde el principio. Pues bueno, el Giuseppe este ha dicho que esta noche a las once y media hacen el tratamiento antimosquitos y que a esa hora tenemos que estar ya todos metidos en las tiendas. Eso es todo. ¡Y que sepas que eres un maleducado!

Saleh termina de rezar.

SALEH: *(Quitándose la túnica)*. Perdona, pero no podía contestar. Me has malinterpretado...

MARIO: Ah, ¿encima soy yo el que no te ha entendido? Te estoy hablando desde hace diez minutos y no te has dignado a contestar. ¿Y encima soy yo el que no te ha entendido?

SALEH: No podía contestar.

MARIO: Ya, pero solo tenías que decir “perdona, ahora no puedo”.

SALEH: Pero si ya te he dicho que no podía contestar.

MARIO: Ni que estuvieras hablando con Dios...

Silencio.

MARIO: *(Intuyendo lo que piensa)*. No, no, espera... ¿Lo dices en serio? Vale, ya veo, no hay nada que explicar.

SALEH: Pues sí, sí hay algo que hay que explicar.

MARIO: Te digo que no es necesario.

SALEH: ¿Me quieres escuchar o no?

MARIO: Hasta que se demuestre lo contrario, eres tú el que no escucha.

SALEH: ¿Puedo explicártelo?

MARIO: ¿Qué hay que explicar?

SALEH: Si me dejas explicártelo, lo entenderás.

MARIO: Venga, vale, va, explícamelo.

Pausa.

SALEH: ¿Por qué has pasado por delante de mí?

MARIO: ¿Ehhh?

SALEH: ¿Por qué has pasado por delante de mí?

MARIO: Mira, tú no estás bien de la cabeza, en serio.

SALEH: ¡Contéstame, en lugar de decir cosas sin ton ni son!

MARIO: ¿Cuándo he pasado yo por delante de ti?

SALEH: Mientras rezaba.

MARIO: ¿En esa postura?

SALEH: ¿Por qué? ¿Qué problema hay con “esa postura”?

MARIO: No parecía que estuvieras rezando.

SALEH: ¿Y qué parecía?

MARIO: Que hacías gimnasia.

SALEH: ¿Gimnasia?

MARIO: Sí, gimnasia. Y hasta que se demuestre lo contrario, te recuerdo que esta es una tienda, no un gimnasio.

SALEH: ¿Y eso por qué? ¿Tú cómo rezas?

MARIO: ¿Y a ti qué te importa?

SALEH: Ya que dices que hago gimnasia, quiero ver cómo rezas tú.

MARIO: Como rezo yo es cosa mía.

SALEH: Enséñamelo.

MARIO: ¿Para qué?

SALEH: Por favor.

Mario duda, finalmente se decide.

SALEH: ¿Así?

MARIO: Así.

SALEH: ¿Sentado?

MARIO: Sentado.

SALEH: ¿Y ya está?

MARIO: Ya está.

SALEH: Ahora ya sé por qué tienes esa panza.

MARIO: (*Tocándose la barriga*). ¿Y eso qué tiene que ver?

SALEH: Tiene que ver porque si rezas así, quieto como una estatua, no consumes ni una caloría.

MARIO: Bueno, pero ese es mi problema, ¿no?

SALEH: Es broma.

MARIO: Menos mal.

SALEH: Pero bueno, ¿tenías algún motivo para pasar por delante de mí?

Pausa.

MARIO: Sí, tenía que mirar una cosa de ahí.

SALEH: ¿Cuántas veces tenías que mirarla?

MARIO: Muchas.

SALEH: ¿Y cuál era el motivo de ir a mirarla tantas veces?

MARIO: Oye, si estoy en mi casa tengo derecho a ir donde a mí me apetezca, ¿no?

SALEH: Sí, pero, ¿cuántas veces tienes que ir?

MARIO: ¿Y a ti qué te importa? Ni que tuviera que justificarme. ¿Quién te crees que eres?

¡Será posible! (*Pausa*). Y además, ¿por qué no debería pasar por delante de ti?

SALEH: Porque cuando hablo con Dios no puede haber nada entre Él y yo.

MARIO: ¿Y quién se metía entre tú y Él?

SALEH: Tú.

MARIO: ¿Yo?

SALEH: Sí, justo ahí en medio.

MARIO: ¿Yo estaba en medio de Dios y tú?

SALEH: Sí, y lo digo seriamente, no puedes estar entre Él y yo.

MARIO: ¿Por qué? ¿No os veáis?

SALEH: No te hagas el gracioso.

MARIO: Y entonces, a ver que lo entienda, ¿yo ya no puedo pasar por ahí?

SALEH: No, puedes pasar cuando quieras, pero no mientras rezo. Y además, hay otra cosa...

MARIO: ¿Otra?

SALEH: Sí, la radio.

MARIO: ¿La radio? ¿La radio también te tapa a Dios?

SALEH: Quiero decir la música, cuando el volumen está alto.

MARIO: ¿No veis cómo sois? Ya le dije yo al de Protección Civil que esto no podía funcionar.

Que con vosotros, por cualquier tontería, se crea un problema. Y que siempre tenéis algo que decir sobre cualquier tema. Es normal que luego la gente no os soporte. Tenéis demasiadas pretensiones. O sea, tú vienes a mi casa, yo te acojo, no digo que no... ¿y encima me vienes con estos humos?

Mario intenta varias veces encender el radiocasete sin conseguirlo. Saleh se lo quita, le arregla algo y se lo devuelve mientras vuelve a sonar "Ricominciamo" de Adriano Pappalardo.

MARIO: En todo caso, si pudiéramos encontrar una manera de que tú puedas rezar y yo escuchar la radio sin molestarnos, lo hablamos.

SALEH: Bueno, la verdad es que sí habría una manera...

MARIO: ¿Ah, sí? ¿Y cuál es?

Saleh le da un par de auriculares. Mario lo mira en un primer momento con fastidio, pero luego se decide a ponérselos, escucha la radio con ellos durante un rato y luego se los quita.

MARIO: Será posible el árabe este.

SALEH: (*Dándole la mano*). Saleh.

MARIO: (*Titubeando*). Mario.

Saleh abandona la escena. Mario observa algo en lo alto de la tienda, intenta cogerlo, pero no llega. Coge un libro de Saleh, lo deja en el suelo y se sube encima de él. Sale vuelve a entrar y se abalanza sobre él.

MARIO: ¡Eh!, ¿qué haces? Quítame las manos de encima. ¡Eh!, pero ¿qué quieres? ¿Te has vuelto loco?

SALEH: *(Se para justo cuando está a punto de pegarle un puñetazo)*. Estás jugando con fuego.

MARIO: Pero, ¿por qué? ¿Qué te he hecho? Ni que hubiera matado a alguien.

SALEH: A lo mejor has hecho algo peor.

MARIO: ¡Claro! Por cómo matáis vosotros a la gente.

SALEH: ¡Repite lo que has dicho! ¡Repite lo que has dicho!

MARIO: Ehhh, ¿pero qué quieres? Si eres tú el que ha dicho que es peor.

SALEH: ¿Sabes lo que significa poner los pies en el libro sagrado del Corán?

MARIO: ¿Era el Corán? Nunca había visto uno.

SALEH: Pues bastaba con haber leído, mira, está escrito con grandes...

Saleh deja el libro sobre la mesa y empieza a buscar algo nerviosamente por todas partes. Mario va hacia la mesa, mira el libro, lo hojea y se da cuenta de que no es el Corán. Mientras tanto, Saleh encuentra un libro grande y verde y lo estrecha entre sus brazos.

Oscuridad.

Luz.

Saleh lee sentado. Mario lo observa. Tras unos instantes, rompe el silencio.

Pausa.

MARIO: ¿Qué hacías antes en la fuente?

SALEH: La ablución, las abluciones menores...

MARIO: *(Imitando sus gestos)*. ¿Y qué significan todos esos mahomas?

SALEH: No ofendas el nombre del Profeta.

MARIO: Es una forma de hablar, Saleh. Oye, con vosotros no se puede ni hacer una broma.

¿Qué he dicho que sea tan ofensivo? Y, ¿por qué te lo tomas todo a mal? Si sigues así no vivirás mucho. ¿Sabes cuál es vuestro problema?

SALEH: ¿Vuestro?... ¿de quién?

MARIO: Vuestro, vuestro... de vosotros, los musulmanes.

SALEH: ¿Y sigues con este “vosotros”? ¿Acaso tiene uno que llevar el peso de mil seiscientos millones de personas sobre sus espaldas?

MARIO: ¿Lo ves? Eso demuestra lo que yo decía. ¿Sabes cuál es vuestro problema?

SALEH: ¿Cuál?

MARIO: Que no os reís nunca, os tomáis todo en serio. Tomaos las cosas más a la ligera ¿Qué puede pasar? Mira que así Mahoma no queda muy bien parado.

SALEH: ¿Ahora qué tiene que ver Muhammad? Dejémoslo fuera por favor.

MARIO: ¿Lo ves? Es nombrarlo y en seguida saltas. Ni siquiera sabes si voy a decir una cosa buena o mala y en seguida saltas. Cálmate. Sois demasiado rígidos. Así dais la idea de que Mahoma es alguien que está siempre enfadado. Dais la idea de que es alguien un poco antipático, la verdad.

SALEH: ¿Podemos hablar de otra cosa?

MARIO: ¡Ya está! Siempre a la defensiva. Como si Mahoma necesitara que lo defendieras. Que sepas que Mahoma se defiende perfectamente solo, no os necesita para nada. Y además, ¿dónde está escrito que a Mahoma no le gusten las bromas? ¿Tú te crees que le seguiría tanta gente si estuviera siempre enfadado? No creo. Lo siguen porque siempre estaba sonriendo, era amable, porque era uno que hacía bromas. ¿Dónde has visto tú que alguien consiga reunir a millones de personas siendo antipático? ¿Jesucristo era antipático? No. ¿Buda era antipático? No. Y lo mismo para Mahoma. Seguro que no era tan susceptible como vosotros. Y luego... Pero vamos a dejarlo estar, va, que es mejor.

SALEH: No, no, habla.

MARIO: No, no, solo nos faltaba empezar otra discusión.

SALEH: No discutimos, venga, di.

MARIO: Me lo estás preguntando tú.

SALEH: Te lo estoy preguntando yo.

Pausa.

MARIO: ¿Por qué lleváis todos barba? Y, además, la lleváis todos igual. Parece que vais todos al mismo barbero.

SALEH: El Profeta llevaba barba.

MARIO: Pues Jesús también llevaba barba, pero no por eso la llevamos todos los cristianos.

Los tiempos cambian, y también cambian las costumbres. Si no fuera así, y viendo que entonces no había camas, ¿tendríamos que seguir durmiendo todos en el suelo? Ya me gustaría ver si Mahoma habría dormido en el suelo si entonces hubiera habido colchones. No creo. Y como entonces no había cucharas, ¿tendríamos que seguir comiendo con las manos? Ahora hay cucharas y comemos todos con cuchara, que además es más higiénico. Y lo mismo con la barba. No tenéis que pareceros por fuera, os diría Mahoma, sino por dentro. Porque por fuera es fácil, es por dentro lo que resulta más difícil. Si la barba os gusta, os diría, llevad barba; si la túnica os gusta, también; pero para cambiar podéis poner os unos buenos pantalones, una falda, una chaqueta. Así os distinguís los unos de los otros en lugar de parecer un rebaño de ovejas...

Brusca reacción de Saleh que hace caer una silla.

Silencio.

Se escucha la grabación de una conversación privada entre Saverio y Chadli.

SAVERIO: ¿Pero qué problema tienes con Saleh?

CHADLI: Me canso de hacer de Saleh, me canso de tener que describir mi religión, de tantas cosas. Tengo que ser muy generoso para hacer de Saleh.

SAVERIO: La religión la describes solo en una pequeña parte...

CHADLI: No, en todo el espectáculo. Me siento acusado durante todo el espectáculo.

Luz.

Mientras Mario come, Saleh está en la cama de espaldas.

SALEH: ¿Podrías parar ya, por favor?

MARIO: ¿De hacer qué?

SALEH: De comer así.

MARIO: ¿Así? Cómo?

SALEH: No estás solo aquí dentro.

MARIO: ¿Quieres decir que no tengo que comer?

SALEH: No delante de mí.

MARIO: Pero si estás de espaldas.

SALEH: Porque me veo obligado a estar así.

MARIO: ¿Acaso te ha prohibido alguien darte la vuelta?

SALEH: Escucha...

MARIO: Bueno, Saleh, si me miras o no me miras es problema tuyo, ¿vale?

SALEH: ¿Así que tengo que quedarme de espaldas?

MARIO: ¿Y yo quedarme sin comer?

SALEH: Mario, me estás provocando.

MARIO: Solo estoy comiendo.

SALEH: No te hagas el listo, sabes que durante el ramadán no puedo comer.

MARIO: Pero yo sí.

SALEH: ¿Pero tienes que hacerlo justo delante de mí?

MARIO: Ah, vale, disculpa, he olvidado que estamos en una suite.

SALEH: Deja ya de hacerte el gracioso.

MARIO: ¿Según tú qué tendría que hacer?

SALEH: (*Airado*). ¡Comer en otro sitio!

MARIO: ¡Eh, eso sí que no, Saleh! Estás exagerando. Haz lo que quieras, solo te pido que no coartes mi libertad. Desde que estás aquí no puedo mover ni un dedo que enseguida estalla una discusión. No se puede vivir así. Uno no puede estar siempre atento a todo lo que hace, a cómo se mueve, a cómo habla, a cómo come. Solo faltaría que me dijeras cómo tengo que dormir. Venga, ¿cómo tengo que dormir? ¿De lado, boca arriba, boca abajo? Si queréis seguir vuestras normas, quedaos en vuestro país, y no vengáis a tocarnos las pelotas a Italia.

SALEH: Ah, ¿sí? ¿Entonces somos nosotros lo que coartamos vuestra libertad? Pero si nosotros aquí no podemos ni cerrar los ojos, no podemos hacer una mueca, no podemos enfadarnos, no podemos escapar, dentro de poco no podremos ni reírnos porque en seguida vienen con eso de que “¿ves qué violentos son? ¿ves lo sucios que son? ¿ves qué ladrones? ¿ves que son del Isis?”.

MARIO: Lo que os pase a vosotros en Italia no me interesa. Ya es mucho si os acogemos. Sois huéspedes, lo entendáis o no sois huéspedes. Al final acabaremos siendo nosotros los que nos tengamos que integrar. Que es lo que está pasando ya. Ehhh, mira, tú estás en mi casa, hasta que se demuestre lo contrario, y en mi casa las normas las dicto yo. No me impongas tus normas en mi casa.

SALEH: La tienda no es tu casa.

MARIO: Sí, pero ¿dónde está la tienda? ¿En África o en Italia? Pues mira, está en Italia, en mi casa. ¿Ves esa casa sin balcón? Aquella, ahí abajo, a la derecha. Esa era mi casa y lo que está en el suelo, el balcón de mi casa. Y aquella casa era de mi abuelo, que se la dejó a mi padre, que me la dejó a mí. Nosotros estamos aquí desde siempre. Nosotros construimos esta nación. Nosotros conocemos hasta los olores de esta tierra. Mira, aquí estaba el jazmín, aquí la genciana... ¿Te dice algo esto? No, porque estos no son los perfumes de tu tierra. ¿Y tú ahora vienes aquí a decirme cuándo tengo que pasar? ¿Cuándo debo hablar? ¿cómo debe estar el volumen de la radio?... Ehhhh, ¿no ves que si estás aquí lo único que tienes que hacer es dar gracias?

SALEH: ¿Tengo que darte las gracias a ti que acabas de llegar de Alemania? Tú ni siquiera estabas aquí cuando yo llegué a Italia.

MARIO: Sí, pero estaba mi padre, mis tíos, estaba la sangre de mi sangre. Desde siempre, la sangre de los Di Lorenzo corre por estas tierras.

SALEH: Y, además, ¿por qué es tu casa?, ¿solo porque llegaste antes? Porque si naciste aquí no es mérito tuyo.

MARIO: Es mérito de mi padre, que es lo mismo. Y de todas formas, vistos todos los problemas que tenéis con nosotros, ¿por qué no te has quedado en otra tienda con otros musulmanes?

Silencio.

MARIO: ¿Me dices por qué? (*Pausa*). Seguro que estás pensando algo. Pero conmigo la cosa no funciona. Antes te denunció. Así veremos qué es eso que tienes en esas bolsas. ¿Qué te crees, que soy un ingenuo?

SALEH: Pues vale, denúnciame (*Hace gesto de salir, pero se para*). Una última cosa: jazmines también hay en Túnez.

Se atenúa la luz. Chadli, irritado, se quita la camiseta de Saleh, como si quisiera liberarse del personaje, y se la lanza a Saverio. Se escucha la grabación de una conversación privada entre Saverio e Chadli.

SAVERIO: Si Chadli sale de Saleh, ¿por qué sale?

CHADLI: Porque está cansado de buscar compasión. ¿Por qué tengo que buscar yo compasión en esta gente? ¿Por qué tienen que entenderme? Soy musulmán y punto. Y esto es así porque soy musulmán. Si os apetece, me expulsáis del país. Saleh se pasa todo el tiempo buscando compasión, justificándose. ¿Por qué cojones me tengo que justificar? ¿Por qué? ¿Por cosas que no he hecho yo? ¿Por qué me tengo que justificar? Y, además, ¿ante quién me tengo que justificar? Tú eres el que se tiene que justificar conmigo. Lo tienes que hacer y no por poco, por tanto, tanto, tantísimo.

SAVERIO: ¿Por todo lo que hizo allí?

CHADLI: No solo por lo que hizo. También porque mi padre tuvo que venirse aquí para ganarse la vida por mí, para poder darme de comer, para garantizarme un futuro.

SAVERIO: Osea, que esto se debe a la explotación que se hace de esos sitios...

CHADLI: Sí, sí, sí, sí, pero seguimos hablando de religión. Queremos hablar de religión, pero... ¿de qué hablamos? Tú eres el que se tiene que justificar conmigo. Porque si fuera por las religiones, no tendríamos ningún problema, pero como se han mezclado otros temas, tenemos problemas. Y no vuelvas con la historia de que la religión ha causado los problemas, no, no, no, no, porque la religión me da paz. Eres tú el que me molesta, eres tú el que me hace preocupar, eres tú el que me pone nervioso.

SAVERIO: ¿Y por qué dices que Saleh busca compasión?

CHADLI: No es compasión, tiene que justificarse.

SAVERIO: ¿Y de qué se justifica?

CHADLI: ¿De qué? De no querer reaccionar con firmeza,

SAVERIO: Pues no parece que le pasen muchas cosas a Mario.

CHADLI: Yo creo que Saleh... Madre mía, volvemos a la historia de porqué quiere él estar en aquella tienda. Chadli no estaría ni dos segundos en esta tienda, ni dos segundos estaría. A la primera palabra o se va o te tira una silla a la cabeza. Una de dos. Y no me digas violencia, violencia, violencia. Tú eres más violento que yo con las palabras. No me toques los cojones. No me toques los cojones. Ya está bien. ¿Qué problema tienes? ¿Que yo me pongo la túnica? Pues a mí me molesta tu corbata de mierda. No lo entiendo. ¿Cuál es el problema? ¿Que hago el ramadán? Yo me siento bien después del ramadán. Tú intoxícate. ¿Qué otro problema hay? ¿Que rezo? Yo rezo, no siempre, pero rezo. ¿Qué soy, una cobaya de laboratorio? Todo este estudiar, esta visión de “omprendámoslos”. No vengáis a tocarme los cojones a mi casa, y yo me calmo. No soy yo el que viene a tocarte los cojones a tu casa. Eres tú el que viene primero a tocármelos a mi casa y luego yo vengo aquí. Y vendré a tocarte los cojones. Así es, vendré a cobrarme con intereses lo que me quitaste. Entérate. Todo lo que me quitaste, vendré a llevármelo. Bien, mal, con la paz, con la cultura, sin cultura, de forma violenta, no violenta, con todos los medios necesarios. Aunque sea como un perro, haciendo de animal de compañía, pero vendré a llevarme lo que es mío. Porque me pertenece.

Chadli se vuelve a poner la camiseta de Saleh y encima se pone la túnica.

Luz.

Mientras Saleh reza, Mario escucha la radio con los auriculares.

MARIO: (*Quitándose los auriculares*). No, ya está bien, no me acostumbro a llevar estas cosas en las orejas...

Saleh termina de rezar.

SALEH: Claro, si no, ¿cómo vas a seguir molestándome...?

MARIO: Pero, ¿quién te quiere molestar, Saleh? Te he dicho que no me acostumbro. Si no me acostumbro, no me acostumbro.

SALEH: ¿A qué?

MARIO: A escuchar música con estas cosas en las orejas. No me acostumbro, no puedo hacer nada.

SALEH: ¿Pero es que te molestan?

MARIO: Me siento obligado.

SALEH: ¿Por qué te sientes obligado?

MARIO: Me siento obligado a estar así, quieto, con la canción en los oídos. ¿Por qué? ¿No puedo sentirme obligado? Mira este tío, ahora ni siquiera puedo ni sentirme obligado.

SALEH: ¿Qué diferencia hay entre llevarlos o no llevarlos?

MARIO: Todo. Con los auriculares no oigo nada, me siento aislado de todo, como cuando estoy dentro de un tubo. Me falta el aire. Es como si me estuvieran haciendo una resonancia magnética.

SALEH: ¿No crees que estás exagerando?

MARIO: No, no exagero para nada. Me entra claustrofobia si llevo estas cosas en las orejas, ¿vale? Necesito escuchar lo que sucede a mi alrededor: el viento, el ruido de la lluvia, el ruido de la nieve...

SALEH: Sí, el ruido de la nieve...

MARIO: Pues sí, el ruido de la nieve. ¿Por qué no tendría que escuchar el ruido de la nieve? ¿Ves cuál es la diferencia entre tú y yo? Yo siempre he escuchado el ruido de la nieve. A mi mujer, por la noche, la despertaba: "Filo, está nevando, vamos a verlo". Y subíamos a la terraza...

Lleva la silla a la entrada de la tienda e invita a Saleh a sentarse. Tras dudar brevemente, Saleh va y se sienta con él.

MARIO: ... nos sentábamos en las hamacas y la mirábamos mientras caía: fop, fop, fop. Y luego nos comíamos la nieve en un vaso. ¿Tú has comido nieve en un vaso alguna vez? ¿La nieve con vino cocido? ¿Dónde ibas a ver tú la nieve en el desierto? Nada de caviar y champán. Suerte que los ricos no lo saben, si no, no dejarían que llegara a tierra.

SALEH: ¿Y ahora tu mujer dónde está?

MARIO: Ya no está con nosotros. (*Le entran ganas de llorar, se contiene*). Quizás sea mejor así. Al menos no ha visto todo este destrozo. Pero bueno, espera a este invierno y ya verás tú si la oigo o no la oigo. Y además, Saleh, lo que yo oiga es cosa mía, como la sirena del 112, que es el sonido que se me ha quedado grabado para siempre.

SALEH: ¿Por qué?

MARIO: Por qué, por qué, por qué... siempre preguntas por qué, como los niños. Porque fue el último viaje que hicimos Filomena y yo. Los enfermeros no me querían llevar en la ambulancia, pero ella dijo: "Sin Mario no subo a la ambulancia". Porque ella veía venir que era el último viaje. "Nos hicimos novios viajando", me dijo, "y quiero morir viajando contigo". Le pedí que se casara conmigo al volver un domingo de la playa. Cantamos todo el rato "Ricominciamo".

Anima a Saleh a cantar con él.

MARIO: “Oye, Mario”, me preguntó Filomena en la ambulancia, “¿crees que termina todo aquí o que nos volvemos a ver?”. Tú, Saleh, ¿qué le habrías contestado?

SALEH: Que nos volveríamos a ver.

MARIO: (*Lo mira sorprendido*). Eso respondí yo, aunque en ese momento... Pero al menos ella se fue convencida de que nos volveríamos a ver. Es ella la que me despierta ahora por la noche: “Mariù, Mariù, está nevando”. Subo a la terraza, me siento en la hamaca y miro caer la nieve: fop, fop, fop. Después miro el cielo, cierro los ojos y Filomena me pellizca las mejillas, la boca, la nariz. Ahora, Saleh, ¿has entendido el porqué?

SALEH: Sí, ahora he entendido el porqué.

MARIO: Pero bueno, ¿por qué te estoy contando estas cosas? No se las he contado nunca a nadie. (*Se levanta*). Y además, Saleh, yo no puedo estar parado mientras oigo una canción, necesito moverme, mirar fuera, arreglar los trapos, preparar el café. No, te los puedes quedar, no son para mí estas cosas.

Deja caer los auriculares sobre la mesa y luego va a beber.

SALEH: ¿Mario?

MARIO: ¿Qué?

SALEH: Yo he visto nieve en el desierto.

MARIO: ¿Que has visto la nieve en el desierto? ¿Pero qué dices? Habrá sido un espejismo.

SALEH: Sí, parecía un espejismo, porque duró poquísimo y se derritió en seguida.

MARIO: No me lo creo.

SALEH: ¿Que se derritió?

MARIO: No, que hayas visto la nieve en el desierto.

SALEH: Porque no cuadra con la imagen que te has hecho del desierto, igual que hay otras muchas cosas que no coinciden con la idea que te has hecho de los musulmanes.

MARIO: Lo del desierto no lo sabía.

SALEH: ¿Y lo de los musulmanes?

Mario lo mira, luego se acerca a Saleh frente a la tienda y se sienta. Se escucha el canto de las cigarras. Mario intenta coger el Corán que Saleh tiene entre las manos, pero este no se lo permite.

SALEH: No.

MARIO: ¿Cómo que no?

SALEH: He dicho que no.

MARIO: Venga, que no te lo robo.

SALEH: Hay unas reglas.

MARIO: ¿Qué reglas?

SALEH: Tienes que estar limpio.

MARIO: Que no tengo las manos sucias, están limpias.

SALEH: No, limpio en el sentido islámico.

MARIO: ¿Cómo?

SALEH: Que tienes que ducharte de la cabeza a los pies.

MARIO: Pero si solo lo voy a tocar con las manos ¿por qué tengo que lavarme de la cabeza a los pies?

SALEH: Si no, no estás limpio.

MARIO: ¿Qué quieres decir? ¿que estoy sucio?

SALEH: No, pero puede ser que no estés limpio interiormente.

MARIO: Y ¿solo con lavarme las manos ya estaré limpio interiormente? Yo me lavo siempre por fuera, no por dentro. Va, déjame ver.

SALEH: No.

MARIO: ¿Quieres decir que soy una persona sucia?

SALEH: Quiero decir que no eres musulmán.

MARIO: Pero si tú quisieras tocar la Biblia, yo te dejaría. ¿Por qué no puedo tocar el Corán?

SALEH: Mario, nosotros, los musulmanes, antes de tocar el Corán nos lavamos las manos.

Antes de orar realizamos la ablución, nos lavamos todo el cuerpo, nos purificamos... Y además, la preparación tiene un significado espiritual. Estás todo el día estresado, lleno de preocupaciones, nervioso. Solo el ruido del agua ya te relaja. Después te pones el agua fría en las distintas partes del cuerpo y es como apagar el fuego, las preocupaciones. ¿Sabes lo que dice el muecín? ¿el que sube a la torre? “Venid, venid a meditar y dejad a un lado todo lo material”. En cualquier mezquita, en el centro, siempre hay una fuente. Tú llegas, te lavas con agua fría y es como tirar algo frío sobre algo caliente. Así apagas el fuego, el nerviosismo, las preocupaciones. Y luego empiezas a rezar hacia La Meca. Los gestos también son importantes, tanto para la salud física como psíquica. Es todo un ritual que te ayuda a encontrar la paz contigo mismo.

Oscuridad.

Luz.

Mario y Saleh escuchan la radio, que transmite la noticia de un atentado terrorista al grito de Allah Akbar.

Silencio.

SALEH: ¿Por qué me miras así?

Silencio.

SALEH: ¿Pasa algo?

MARIO: ¡Habéis sido vosotros!

Pausa.

SALEH: ¿Nosotros? ¿Sabes cuándo se dividió el mundo entre vosotros y nosotros? Tras el atentado a las Torres Gemelas. En ese momento empezó todo. Desde ese momento el mundo se dividió entre vosotros y nosotros. Estoy seguro de que recuerdas dónde estabas cuando se produjo el ataque a las Torres Gemelas.

MARIO: Sí, me acuerdo.

SALEH: Yo también. Es increíble. De tantas otras cosas no nos acordamos. En cambio esa fue una cosa tan... Además, el terrorista no puede saber si ahí hay un cristiano, un musulmán... Aquella fue una cosa tan...

MARIO: Grande.

SALEH: Sí, tan grande que todos nos acordamos de dónde estábamos en ese momento, con quién estábamos, lo que hacíamos.

MARIO: ¿Y qué quieres decir con eso?

SALEH: Que me acuerdo exactamente de dónde estaba. Tenía nueve años. Estaba en casa de mis abuelos adoptivos. Dos viejecitos que vivían en el primer piso de nuestro edificio. Para nosotros era como si fueran nuestros abuelos de verdad. Mis padres siempre estaban fuera

por trabajo y yo estaba casi siempre en su casa. La tarde del atentado yo estaba en el colegio. Había mucho nerviosismo, pero nadie nos dijo nada, quizás porque no sabían cómo decírselo a unos niños. Al volver a casa, mi abuela ya me miró raro. Estábamos todos sentados en la mesa. Aquel día el telediario habló solo del atentado. Lo que más me impresionó fue ver a la gente tirarse de los rascacielos. Cuando terminó, mi abuela se giró, me miró como si fuera otra persona y me dijo: “Habéis sido vosotros”, igual que lo has dicho tú ahora.

Ahora es Chadli el que se dirige directamente a los espectadores.

CHADLI: También fuisteis vosotros, por cada bomba. ¿Conocéis Bagdad? Es nuestro orgullo, preciosa. ¿Damasco? ¿La conocéis o no? La cuna de la civilización. Ahora son los escombros de la civilización. También habéis sido vosotros.

Ahora es Saleh el que vuelve a hablar con Mario.

SALEH: Yo me habría tirado por el balcón. Ese día el mundo se dividió en nosotros y vosotros, en nosotros y los demás, nosotros, los musulmanes y el resto del mundo. Ese día el mundo se dividió entre tú, Saverio y yo.

Chadli se quita la camiseta del personaje, Saverio lo imita.

CHADLI: (*Irónico*). Si un minuto antes éramos el País de *Las mil y una noches* y de las alfombras voladoras, de repente nos convertimos en terroristas. Las alfombras voladoras se transformaron en misiles y destruyeron la reputación de todos los musulmanes, incluida la de Chadli.

SAVERIO: Chadli, ¿por qué esta ironía? No lo entiendo...

CHADLI: Porque quiero ironizar sobre nuestra desgracia, ¿vale? Quiero ironizar sobre nuestras alfombras voladoras que se transforman en misiles. Sobre lo que yo era y en lo que me habéis transformado: una caricatura, me he convertido en una caricatura. Así ellos se enteran, si tienen un mínimo de sensibilidad, se enteran.

Luz tenue. Se oye la grabación de una conversación privada entre Saverio y Chadli.

SAVERIO: Y eso que decías... déjame hacer...

CHADLI: Sí, déjame hacer mi trabajo, o sea, pero mi trabajo... no quiero decir que no tengo que aprender nada de ti, sino que aquí estoy representando a mi gente. Y al representar a mi gente... Sí, te escucho, todo lo que quieras, pero sé perfectamente lo que quiere mi gente. Mi gente quiere que no les toques los... o sea que podemos ironizar sobre nuestra desgracia... (*está a punto de llorar pero poco a poco se controla*) sobre aquellas luces verdes. ¿Tú dónde estabas en 1990? ¡Cámbiate! Ahora somos otra cosa, de eso estamos hablando. Hace cinco líneas que quiero tener la libertad de expresar cómo me siento. Quiero ironizar sobre lo que era y sobre aquello en lo que me has convertido, como un dibujo de mí mismo... una caricatura, me he convertido en una caricatura. Ya no soy el mismo de antes: la cultura, la civilización, lo exótico. Me he convertido en una caricatura: los niños con el Kalashnikov, las bombas por todas partes, el verde... ¿Te acuerdas de Emilio Fede? Me acuerdo perfectamente de Emilio Fede cuando tenía dos años.

SAVERIO: ¿El verde de los misiles?

CHADLI: Sí, de los misiles, de los bombardeos sobre la gente. Esa ha sido mi infancia. Y quiero divertirme. Quiero ironizar sobre ello, porque solo así puedo aceptarlo.

SAVERIO: ¿Y Saleh?

CHADLI: ¿Saleh? Saleh se puede ir a tomar por culo. Si no representa a mi comunidad, se puede ir a tomar por culo, Saleh, ¿te queda claro?

SAVERIO: Pero yo creo que la representa diciendo...

CHADLI: Pero no la representa con dignidad. ¿cómo la representa? Solo habla de sus muertos ¿Y los míos? Yo quiero representarlos así a mis muertos.

SAVERIO: Pero él cree que no tiene que hacer autoironía.

CHADLI: Pues no, se equivoca, yo quiero hacer autoironía porque así se enteran, así ellos se enteran de lo que quiere decir una caricatura, tienen que oírlo, sí, sí, sí, tienen que oírlo.

¿Cuál es el problema? Las alfombras voladoras ahora son misiles. Ahora me estoy volviendo loco, así que vamos a dejarlo aquí, me tomo una pausa e luego seguimos hablando.

SAVERIO: No, no, puedes hablar, yo te escucho... con interés.

CHADLI: Nooo, yo te aprecio, Saverio...

SAVERIO: Ya lo sé, lo sé.

CHADLI: No tengo ningún problema en hacer cualquier cosa. Pero estas cinco líneas son la transformación de un pueblo cuya imagen... no, las cosas bonitas, sí, de pequeño... yo soy aquel niño que ha visto estas cosas, estas cosas que se transformaban. De alfombra voladora se convirtió en misil y destruyó todo. Y luego dejo de reír, sí, dejaré de reír, pero sobre esta transformación quiero sonreír ¿por qué no? Es una sonrisa amarga, una sonrisa de quien... no tiene soluciones. No tiene soluciones. Y no tengo que buscar yo las soluciones. Te estoy contando lo que hay. ¿No te da risa lo de que una alfombra voladora se convierta en un misil? Pues a mí tampoco me da risa. Pero me río para que tú te sientas mal. Como tú haces que yo me sienta mal cuando me obligas a ver las imágenes... No tú Saverio, tu mundo, me haces sentir mal cuando me pones cada 11 de septiembre las imágenes de ese que con la camiseta blanca pide "socorro, socorro, socorro, socorro" y luego se tira del edificio, y yo me siento mal, me siento fatal. Quiero sentirme mal... quiero que tú te sientas mal... por lo que... niños sin piernas, sin brazos...

Aumenta la luz en escena y un poco la de la platea. Saverio y Chadli hablan entre ellos en tiempo real.

SAVERIO: Chadli, ¿pero por qué piensas que esta ironía hará sentirse mal a quien te ve?

CHADLI: Es evidente que les hace sentir mal. Estoy seguro de que les hace sentir mal.

SAVERIO: Lo digo porque yo se lo preguntaría, si se sienten mal, si se sintieron mal...

CHADLI: Si no se sienten mal querrá decir que no tienen la sensibilidad para sentirse mal. Y por lo tanto es inútil seguir hablando de ello. Si no son sensibles, ¿qué quieres que haga? *(Extiende los brazos)*. O armas o cultura.

Disminuye la luz en el escenario y se apaga en la platea. Continúa la grabación de la conversación privada entre Saverio e Chadli.

CHADLI: Entonces armas o cultura. ¿Es eso? O armas o cultura. Y la cultura en este caso, en la máxima expresión de fuerza, me dice que sonría. No me dice que me quede ahí, quieto diciendo esto. No, no, yo quiero sonreír, quiero reírme de esta transformación. Y es mi gente la que está representada. Quiero reír. No pasa nada si me río. Porque a mí me hacer reír, a ti te tiene que hacer sentir mal. Si no te hace daño, reflexiona. Nos hemos convertido en terroristas todos, ¿qué hay de malo en reír? En decir que del... cómo se dice... del desierto... del árabe con el turbante... con los camellos... me he convertido en terrorista. No hay nada de malo, me he convertido en terrorista. Habéis sido vosotros. Es ese "habéis sido vosotros" lo que hace todo difícil. Pero has sido tú también. Sí, puede pasar, me ha pasado a mí, nací en el lado equivocado. Si tú hubieras nacido en mi lado, te habría pasado lo mismo. Tienes

suerte de que no te pasara. Naciste en el otro lado. La cuestión es además un problema de padres. Tu padre te dejó la casa, por desgracia pasó lo del terremoto, pero mi padre me dejó este terremoto. Cada uno es hijo de su padre. Nos convertimos todos, de *Las mil y una noches* en terroristas, ¿qué hay de malo? Nada. Es lo que dice la televisión. No puedo hacer nada. Me rindo. Pero me rindo de pie. Acepto. Pero te presento la cuenta. Yo lo acepto, pero te doy la cuenta. Esto, esto y esto. Yo no soy el siciliano que porque tiene la mafia dice que Sicilia es una mierda, o el calabrés que porque tiene a la 'Ndrangheta dice que Calabria es una mierda. No, no. Yo no puedo ser así, porque se habla de mi Dios, de mi Profeta, de mis libros, de mi gente, de mi sangre y de mi tierra. Y no puedo decir que es una mierda. Tengo que estar orgulloso hasta de las gilipolleces. Digo que son gilipolleces, pero estoy orgulloso de lo que soy. Solo que el trabajo va a tocar algunos problemas de los que no hay escapatoria, no hay posibilidad de hacerse el loco al cien por cien. Siempre hay un porcentaje, aunque sea mínimo, de ponerse en el lugar del otro. Así, yo te digo que hay momentos en los que es posible que yo lea una cosa de una manera que tú no podrás entender nunca. Porque tú no eres yo, tú no eres mi gente, tú estás en el otro lado, Saverio. Tú estás en el otro lado, tú eres el mundo occidental.

SAVERIO: Es verdad.

CHADLI: Yo soy musulmán. Yo soy todo eso. Y yo sé lo que querría ese mundo. Pero te lo repito, en este caso en particular, entregándoles esa realidad, yo creo que si alguno tiene un mínimo de sensibilidad, se hace preguntas. Por ejemplo: coño, que es verdad, que estos están convencidos de que nosotros pensamos que son todos terroristas, cuidado, a lo mejor tendríamos que comprender quiénes son, o comprender quiénes somos.

OSCURIDAD

Traducción de María Antonia Blat Mir