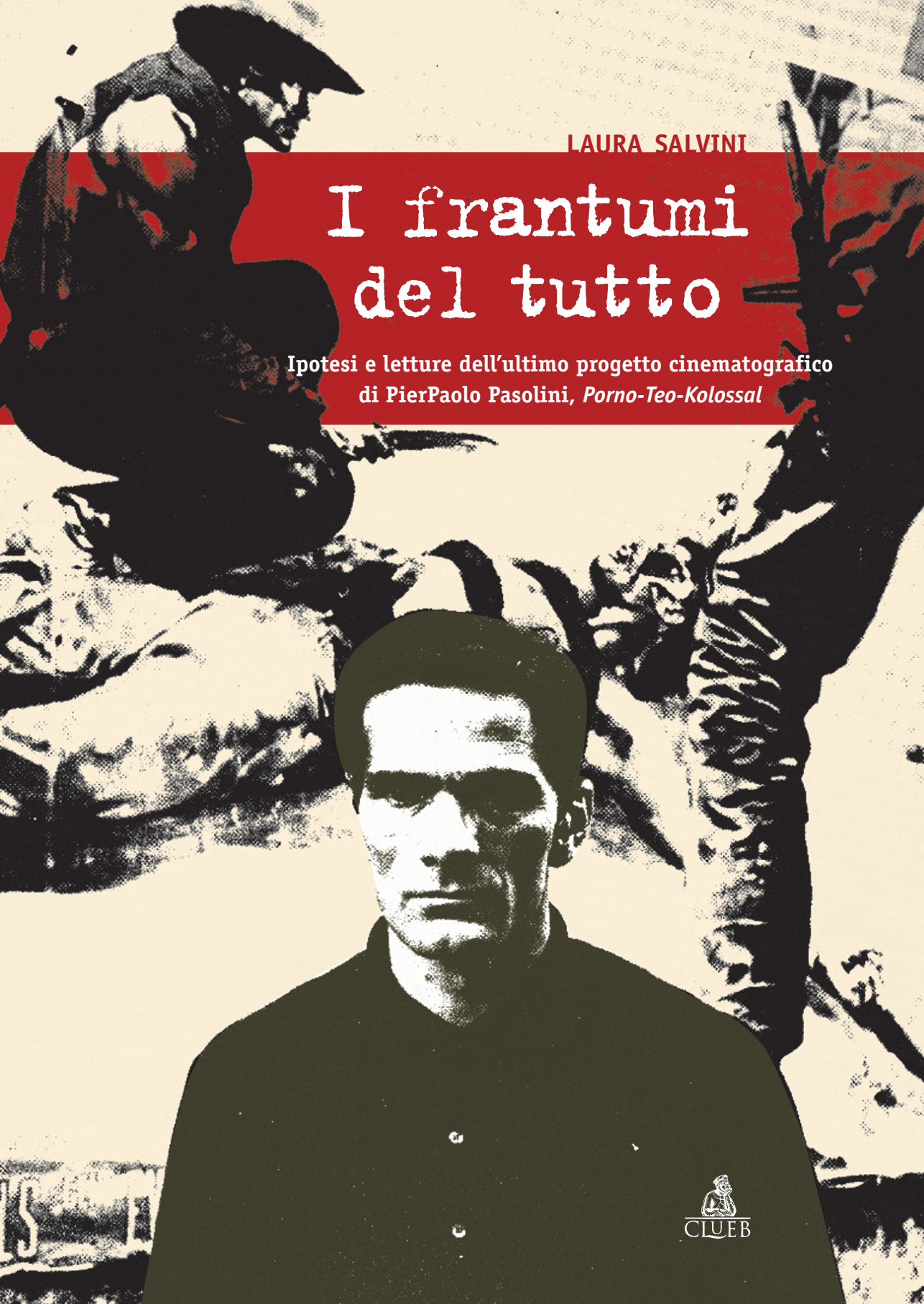
LAURA SALVINI

I frantumi del tutto

Ipotesi e letture dell'ultimo progetto cinematografico di PierPaolo Pasolini, *Porno-Teo-Kolossal*



CLUEB

Ad Alberto Farassino

Laura Salvini

I frantumi del tutto

Ipotesi e letture dell'ultimo progetto cinematografico di PierPaolo Pasolini, *Porno-Teo-Kolossal*

CLUEB

© 2004 by CLUEB
Cooperativa Libraria Universitaria Editrice Bologna

Tutti i diritti sono riservati. Questo volume è protetto da copyright. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta in ogni forma e con ogni mezzo, inclusa la fotocopia e la copia su supporti magnetico-ottici senza il consenso scritto dei detentori dei diritti.

Salvini, Laura

I frantumi del tutto. Ipotesi e letture dell'ultimo progetto cinematografico di PierPaolo Pasolini, *Porno-Teo-Kolossal* / Laura Salvini. – Bologna : CLUEB, 2004
207 p. ; 24 cm.
ISBN 88-491-2354-X

In copertina: fotografia di Pier Paolo Pasolini, elaborazione grafica di Laura Salvini

Progetto grafico: Oriano Sportelli

CLUEB
Cooperativa Libraria Universitaria Editrice Bologna
40126 Bologna - Via Marsala 31
Tel. 051 220736 - Fax 051 237758
www.clueb.com

Finito di stampare nel mese di dicembre 2004
da Editografica, Rastignano (Bologna)

INDICE

Introduzione 7

Capitolo I. *La Storia e le fasi del progetto (1966-1975)* 11
1 "L'incidente" del *Vangelo* e *Uccellacci e uccellini* 11
2 *Conte philosophique* sul cinema 18
3 *Magi randagi* 27
4 Appunti per un cinema kolossal: la *Trilogia della vita* e *Il Cinema* 36
5 Un finale improvvisato: *Salò* e *Porno-Teo-Kolossal* come addio al cinema 48

Capitolo II. *Analisi stilistica e narratologica del testo* 55
1 Mito e erranza come modello di descrizione assoluto 55
2 Un *melting-pot* linguistico: la contaminazione tra generi narrativi 58
3 Una fiaba cosmologica 64
4 Caos e forma come origine di un'estetica 66
5 Napoli, un incipit decameroniano 69
6 Sodoma e Gomorra: antitesi espressiva e ambivalenza narrativa 72
7 Numanzia, le antichità del futuro 96
8 Ur, portare il cinema nel deserto 106
9 La *Commedia* di Dante come summa della *decostruzione* 113

Capitolo III. *Letture e interpretazioni critiche* 125
1 Il cinema incivile 125
2 Topologia come utopia 133
3 L'Apocalisse come malattia del tempo 138
4 Il Novecento: il paesaggio dell'Ideologia 141
5 Palingenesi di una "società del futuro" 145
6 La Nuova Preistoria 153
7 La degenerazione della Storia e la manipolazione del Futuro 174
8 La luce del nulla 179

Capitolo IV. *Il sistema di segni dell'ultimo Pasolini:* San Paolo, Petrolio e Porno-Teo-Kolossal 181
1 *San Paolo* versus *Porno-Teo-Kolossal* 182
2 *Petrolio*: «Il materiale di cui la scena è fatta» 186

Bibliografia e Filmografia 195

Indice dei nomi 205

Introduzione

Il 1975 era stato l'anno di *Salò*, ma non solo. Cominciate effettivamente le riprese in primavera, all'inizio di marzo, l'estate seguente il materiale girato si trovava già in sala di montaggio pronto per essere sottoposto alla lavorazione finale. Pasolini quindi si trovava ora nuovamente libero di rivolgere l'attenzione ad un altro denso programma di lavori, viaggi, nuovi progetti da affrontare, altre esperienze da concludere. In ottobre, dopo aver consegnato ad Einaudi i fascicoli della *Divina Mimesis*, accompagna l'editore alla fiera del libro di Francoforte, tuttavia – senza mai interrompere il suo dialogo settimanale con i lettori del «Corriere» – tornato a Roma, finisce di preparare le carte, che avrebbero costituito la raccolta postuma di articoli: *Lettere lutera-ne*. Negli stessi giorni aveva poi accolto l'opportunità di un viaggio a Stoccolma in occasione della retrospettiva di tutti i suoi film che la *Svenska Filminstitutet* gli aveva dedicato.

Ma comunque, già a questo punto, – malgrado la mole quasi imbarazzante di impegni – la lettera in cui chiede la collaborazione ad Eduardo De Filippo come protagonista del suo prossimo film si trova nelle mani dell'attore – assieme al trattamento – da circa un mese;[1] e probabilmente sono stati avviati anche altri primi semplici contatti per la preparazione del film.

Quello stesso inverno avrebbe finalmente realizzato il progetto a cui aveva pensato per nove anni, nel corso dei quali si era lentamente trasformato cambiando forma e dimensione, ma a cui malgrado tutto, non aveva saputo o potuto rinunciare. È probabile infatti avesse immediatamente intuito e riconosciuto in quella prima suggestione, nella "fabula" del re mago che insieme al suo servitorello, (suo angelo custode travestito), parte per seguire la Stella Cometa che annunciava la nascita del Messia, e che giunto infine in ritardo sul luogo indicato «per le mille peripezie e le mille buone azioni com-

[1] La lettera inviata a De Filippo è datata Roma, 24 settembre 1975, cfr. Pasolini, *Lettere*, vol. II, Torino, Einaudi, 1988, p. 742.

piute, muore di stenti e di stanchezza davanti al presepio ormai vuoto»,[2] la cornice adatta ed un malleabile intreccio di pensieri e di idee capace – nel tempo – di continuare a reagire con una realtà in costante mutazione, che l'autore da sempre marcava stretta, che desiderava ancora una volta testimoniare e attraverso al sua testimonianza aggredire. Difatti quella che in origine era stata concepita e descritta come una «buffa storia»[3] – una serie di episodi comici con protagonisti Totò e Ninetto – si radicalizzerà sempre più, fino ad assumere il disegno finale di un'Apocalissi – nel senso escatologico – di Rivelazione attraverso il *meraviglioso* del mondo contemporaneo.

Era sicuramente nelle intenzioni del regista abbagliare nuovamente con un'opera così singolare: vera e propria summa poetica ed estetica del suo cinema. Pasolini stesso non esita e definirla un «poema», e difatti possiede tutta la grandiosità e la complessità stilistica-narrativa di un'opera epica, di un poema appunto, e proprio per questa sua particolare natura avrebbe avuto esiti definitivi e testamentari. Nell'ultimo anno – appena terminato di girare *Salò* – Pasolini dichiarò più volte che con il suo prossimo film – *Porno-Teo-Kolossal* appunto (d'ora in avanti *P.T.K)* – avrebbe concluso la sua carriera cinematografica per potersi dedicare completamente al nuovo romanzo che stava scrivendo: *Petrolio*, che prevedeva fosse destinato ad impegnarlo per molti anni «forse per il resto della mia vita»[4]. Questi ultimi due testi d'altronde hanno di fatto in comune non solo il modello narrativo, alcuni temi essenziali e l'ulteriore rafforzamento espressionistico dello stile, ma soprattutto condividono, come se l'autore intendesse farne un dittico filmico-narrativo, lo stesso violento impegno ideologico emotivo proprio delle opere finali.

Un altro progetto irrealizzato che innesca con *P.T.K.* un essenziale sistema di riferimento è *San Paolo*. Pensato per la prima volta nel '66, – lo stesso anno in cui Pasolini scrisse l'episodio comico per Totò e Ninetto – la sua elaborazione si è continuamente intrecciata (in nove anni si contano tre stesure differenti: il soggetto del '66, la sceneggiatura del'68, e la revisione del '74), con quella di *P.T.K.*, con cui tende a instaurare un rapporto quasi osmotico. *P.T.K.*, *San Paolo*, e *Petrolio*, possono perciò essere considerati segmenti dif-

[2] Si tratta di una prima breve descrizione del soggetto rilasciata da Pasolini, «Paese Sera», 16 aprile 1967, in P. Pasolini, *Per il cinema*, voll. 2., Milano, Mondadori, 2001, vol. II., p. 3246.

[3] «Si tutto è buffo in questa storia, cara Giulia Maria…Pensi magari a Don Chisciotte e a Sancho Panza, a delle coppie così…». *Lettera a Giulia Maria Crespi*, dicembre 1968, in *Per il cinema*, cit., vol. II., p. 2758.

[4] *Per il cinema*, cit., vol. I., cronologia, p. CIX.

ferenti di un progetto unitario, a cui Pasolini intendeva affidare l'epilogo del suo discorso.

L'ultima lezione del racconto intitolato *P.T.K.* (ma si tratta di un titolo ancora provvisorio), è affidata alle 75 cartelle dattiloscritte di un trattamento che a sua volta è la trascrizione di un testo orale che Pasolini aveva registrato in audiocassetta con ogni probabilità l'anno precedente.[5]

In quegli anni i materiali, gli eventi, le idee che avevano a lungo sedimentato premendo attorno al film, erano state infine violentemente liberate e immediatamente ricomposte in immagini che avevano trovato un loro preciso ordine all'interno di un disegno che aveva ormai raggiunto una compattezza e compiutezza formale definita in ogni tinta: «In sostanza c'è tutto…» scrive a De Filippo.

Leggendo le pagine del trattamento si nota subito il grande lavoro di condensazione semantica, l'accuratezza delle descrizioni, in cui l'elemento plastico-visivo viene finemente valorizzato. Come spesso era accaduto nei film precedenti, i quali prima di essere girati erano già pronti, oggettivamente (de)finiti, nella mente dell'autore, cristallizzati in una seria di quadri che attendevano solo di essere trasferiti impressionati su pellicola, anche in questo caso gli episodi narrati non hanno un valore semplicemente illustrativo, ma la loro imponente costruzione drammatica ci dà la possibilità di assistere attraverso la lettura, ad una lunga sequenza di immagini che esplodono in tutta la loro caparbia violenza ed il loro crudele simbolismo, appena mitigato dalla comicità e dallo sguardo tragico e tenero di Eduardo.

Anche questo film, come il precedente *Salò* e le opere della *Trilogia della vita*, sarebbe stato essenzialmente un film di *struttura*, non poteva essere altrimenti, non solo per l'innamoramento dichiarato per l'archetipo letterario della novellistica classica,[6] (che contraddistingue anche le sua ultima produzione letteraria), ma anche e soprattutto, come si vedrà, del poema dantesco che si inserisce come specchio plurimo delle ultime opere pasoliniane, dalla *Divina Mimesis* a *Petrolio* a *Salò* a *P.T.K* ecc., ma soprattutto perché il viaggio allegorico di Epifanio e Nunzio per le città del mondo, le quattro città di

[5] Notizie raccolte dall'autrice da Graziella Chiarcossi: cugina del regista, e sua segretaria personale, responsabile oggi dell'Archivio Pasolini, Archivio Bonsanti (Gabinetto Viesseux), di Firenze.

[6] Per la presentazione del film *Il Fiore delle Mille e una notte* aveva dichiarato: *Le Mille e una notte* «sono un modello narrativo. Mi hanno influenzato talmente che il romanzo che sto scrivendo, e che finirò tra quattro cinque anni, segue gli stessi canoni. Il narrare illimitato. Una cosa dopo l'altra e una dentro l'alta, all'infinito». (Cfr. *Pasolini mille e uno*, a cura di M. Giovannini, «Panorama», 30 maggio 1974, in *Al trionfo dell'esserci*, a cura di Neil Novello, Firenze, Manent, 1999, p. 206).

Utopia: Sodoma, Gomorra, Numanzia e Ur (che avrebbero avuto in metropoli contemporanee le loro controparti moderne), guidati dalla Stella Cometa simbolo dell'ideologia, doveva essere incastonato in una solida architettura capace di sorreggere il ritmo allucinato degli episodi che si dischiudono «l'uno dietro l'altro l'uno dentro l'altro»,[7] e nei quali Pasolini porta al punto più acuto ed esasperato la densità metaforico-lirica del suo linguaggio.

Sotto il profilo stilistico e narratologico, il congegno narrativo messo a punto da Pasolini, compendia in particolare tutti gli elementi che caratterizzano il genere picaresco. Gli stessi *ruoli scenici*, rivestiti da Epifanio e Nunzio, rimandano infatti, secondo le affermazioni dell'autore, a quelli ormai classici di *Don Chichotte e Sancho Panza*. Della narrativa picaresca Pasolini adotta inoltre i procedimenti fortemente allusivi, privilegiando i toni satirici e farseschi, o più scopertamente osceni, indugiando sugli aspetti fiabeschi ed avventurosi. L'osmosi comico tragico, il rapido cambiamento di registro, in generale i canoni stilistici del genere, rispecchiano idealmente la sua vocazione «alla contaminazione, al *pastiche*, alla citazione, all'ibridazione stilistica tra alto e basso».[8]

Ma occorre aggiungere che l'autore si avvale anche di questa solida struttura narrativa, facendone in qualche modo l'elemento portante della storia, per operare al suo interno una sorta di contaminazione incrociata di generi: accanto al racconto picaresco, troviamo, infatti, l'epos biblico, il racconto d'avventura, la novella erotica, drammatica, la fiaba, l'apologo, ecc.

I pensieri attorno a questo suo film così impegnativo (tanto da dover ammettere di essere «rimasto sconvolto per il suo impegno… schiacciato dalla sua mole organizzativa»),[9] sembrano coinvolgerlo con la solita intensità, accompagnarlo fino agli ultimi giorni della sua vita: poche ore prima della sua morte stava ancora lavorando con Ninetto Davoli attorno al racconto – tentando di definire nuovamente a se stesso e spiegare all'attore che cosa voleva ottenere «di trovare il tono giusto per – questo – vagare sulle strade di diverse città, seguendo la cometa dell'ideologia alla ricerca della verità».[10]

[7] Ibid., p. 207.

[8] Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 5.

[9] *Lettere*, cit., vol. II., p. 742.

[10] Barth David Schwartz, *Pasolini Requiem*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 37.