

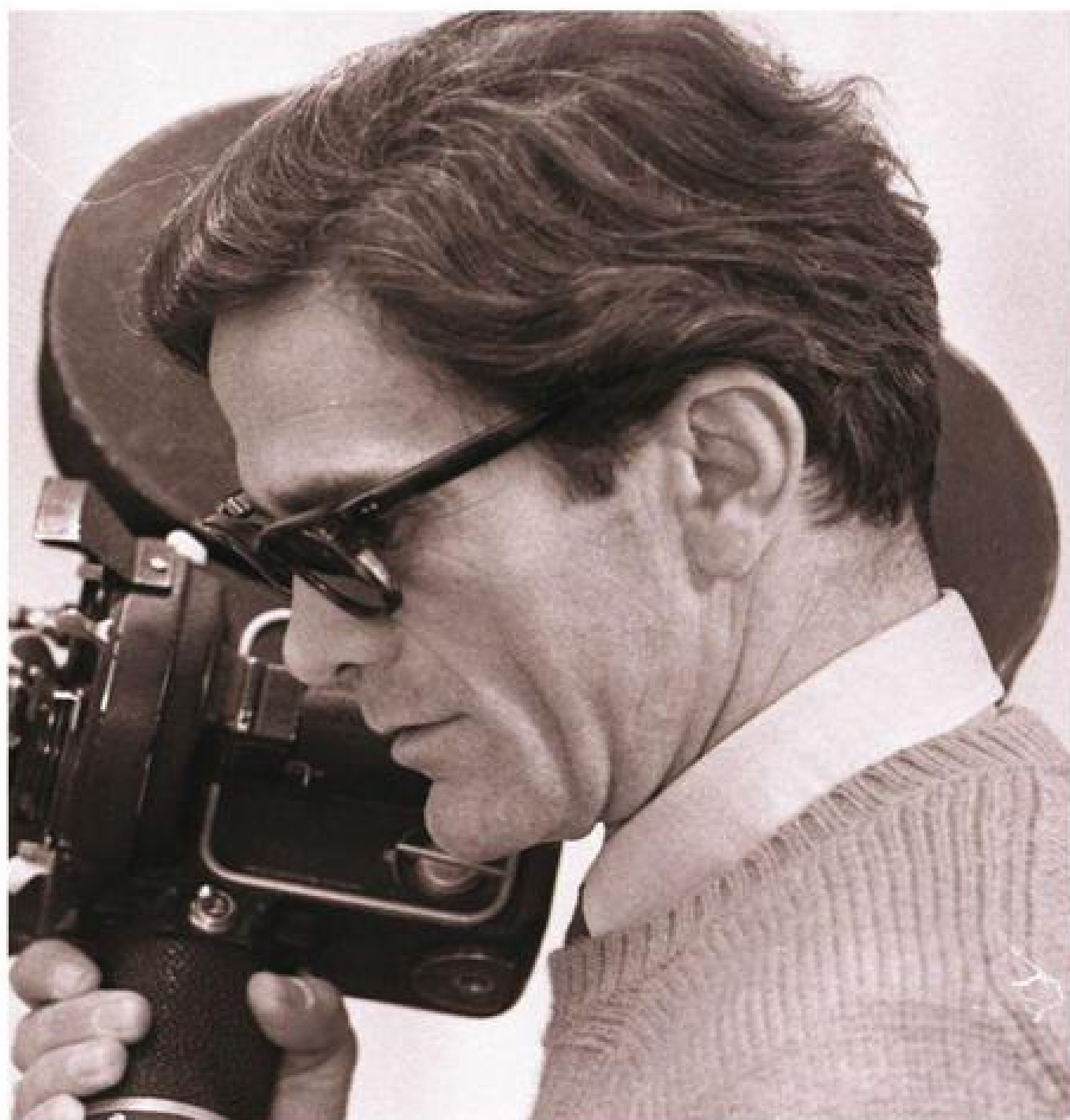


Guanda

---

**PASOLINI SU PASOLINI**  
**Conversazioni con Jon Halliday**

---



Jon Halliday

# Pasolini su Pasolini

Conversazioni con Jon Halliday

LDB





PASOLINI  
SU PASOLINI

CONVERSAZIONI  
CON JON HALLIDAY

UGO GUANDA EDITORE  
IN PARMA

Per essere informato sulle novità  
del Gruppo editoriale Mauri Spagnol visita:

[www.illibraio.it](http://www.illibraio.it)

Titolo originale:  
*Pasolini on Pasolini*

Traduzione di Cesare Salmaggi  
La casa editrice rimane a disposizione  
per ogni adempimento relativo ai diritti di traduzione

Fotografia di copertina: Pier Paolo Pasolini sul set del film *Teorema* (1968)

© Angelo Novi / Cineteca di Bologna

Grafica di Guido Scarabottolo

ISBN 978-88-235-0863-7

© Oswald Stack 1969

Revised introduction © Jon Halliday 2013

© 1992 Ugo Guanda Editore S.r.l., Viale Solferino 28, Parma

Nuova edizione febbraio 2014

Gruppo editoriale Mauri Spagnol

[www.guanda.it](http://www.guanda.it)

Prima edizione digitale 2014

# Presentazione

Il cinema, il rapporto col cinema e col suo mondo è l'argomento principale di queste conversazioni tra il critico inglese Jon Halliday e Pier Paolo Pasolini. Halliday ritraccia con Pasolini l'intero suo percorso di regista, illustrandone la concezione del «cinema d'autore», affrontando gli aspetti tecnici, analizzando le opere, chiarendo la posizione di Pasolini di fronte alla censura. Ma la ricchezza della personalità dell'intervistato, la curiosità dell'intervistatore, la varietà d'interessi di entrambi fanno sì che la conversazione spesso si dilati, si appropri di altri temi. Si aprono rapidi, vivissimi scorci su certi momenti della vita di Pasolini: gli anni giovanili, il Friuli, Bologna, la scoperta di Roma, il formarsi delle amicizie. Ma, soprattutto, si toccano gli argomenti che hanno destato, fuori e dentro l'opera letteraria, l'interesse e la passione di Pasolini: le questioni di lingua, la religione, il rapporto fra letteratura e ideologia, fra cultura e politica e fra Chiesa e cultura in Italia. Riscoprendo così un ardore intellettuale e civile capace di mettere a fuoco problemi sempre attuali nel nostro Paese.

Jon Halliday, storico e saggista, è nato a Dublino nel 1939. Laureato a Oxford, è vissuto a lungo in Italia, dove ha insegnato all'Università della Calabria. Ha pubblicato, fra l'altro, *Storia del Giappone moderno* e *Il nuovo imperialismo giapponese*, ed è coautore, con Jung Chang, di *Mao. La storia sconosciuta*, uscito per Longanesi nel 2006.

# *Prefazione*

di Jon Halliday

Una domenica sera a fine aprile del 1992, nella mia stanza d'albergo a Mosca, accesi la televisione. Era Pasqua (secondo il calendario ortodosso), ed era anche il primo giorno dall'epoca della Rivoluzione d'Ottobre in cui le campane avevano suonato a distesa – le avevo sentite io stesso in quella stanza – dalla grande cattedrale entro le mura del Cremlino. E quello che comparve sullo schermo televisivo era il pasoliniano *Vangelo secondo Matteo*.

Mi sembrò del tutto a proposito che proiettassero quel film di Pasolini in quel luogo e in quella circostanza; anche se, paradossalmente, era probabile che ciò avvenisse per ragioni opposte a quelle originali dell'autore. L'apparizione del *Vangelo* sugli schermi dei televisori moscoviti non rispondeva tanto a un desiderio di mostrare l'interpretazione critico-immaginativa del Vangelo cristiano data da un outsider, quanto piuttosto a quello di fornire immagini critiche del deserto ideologico e morale lasciato da settant'anni di sterile comunismo. Ma immagino che Pasolini ne sarebbe stato contento, e sono certo che avrebbe accolto con disinvoltura il paradosso. In ogni caso, credo che la sua visione del Cristo dovesse esser sembrata radicaleggiante nel mondo posato e financo conservatore (oltre che compromesso col KGB) della Chiesa ortodossa russa, per non parlare di quello degli ex pseudomarxisti del vecchio Partito Comunista Sovietico. Sono certo che gli sarebbe piaciuto moltissimo essere lì per ingaggiare aspri dibattiti con un pubblico che neppure lui avrebbe sognato di poter raggiungere quando aveva fatto il film.

L'inattesa comparsa del *Vangelo* sullo schermo del mio televisore, a

Mosca, era poi un segno della straordinaria capacità di durata dell'opera di Pasolini: una cosa che non mi sarei immaginato all'epoca in cui lo intervistai, nel 1968. Nel meraviglioso libro *Retrato de familia con Fidel*, lo scrittore cubano Carlos Franqui descrive una scena avvenuta al Palacio de la Revolución, all'Avana, una sera tardi, nel 1964. Franqui è stato convocato per ricevere un duro rimprovero. Entra, e l'interlocutore lo accoglie con la frase: «E che mi dici, Accattone?» Chi gli dice questo altri non è che Raúl Castro, ubriaco fradicio. Il romanissimo personaggio pasoliniano era entrato nel lessico della leadership cubana. (A Franqui, quell'appellativo non preannunciava nulla di buono, perché voleva insinuare che lo si accusava di comportarsi come un mezzano.)

La prima volta che vidi Pier Paolo Pasolini stava uscendo, incespicando, dalla cucina del suo appartamento di via Eufrate all'EUR, nell'aprile del 1968. Aveva la bocca piena di cibo. Mi strinse la mano, si scusò di non essere pronto a ricevermi. Era stato lui a decidere l'orario del nostro appuntamento: le due del pomeriggio, per Roma un orario allucinante. Ma per lui era un buon orario, mi disse, perché era tutto chiuso, tutti stavano mangiando, bevendo o dormendo, mentre lui era irrequieto e non aveva altro da fare.

Il British Film Institute mi aveva commissionato un libro su un regista, destinato a una nuova collana intitolata «Cinema One». Io ero vissuto in Italia per tre anni, dal 1963 al 1966 (gli ultimi diciotto mesi a Roma), e volevo tornarci. Suggerii Pasolini. Questo autore non era particolarmente noto nel mondo anglosassone, ma il suo nome stava acquistando una certa fama, e la mia idea fu accettata. Proposi di fare un libro di interviste: pensavo che sarebbe stato più facile che non scrivere uno studio critico, e ritenevo, per quanto ne sapevo, che Pasolini fosse un buon parlatore, in grado di spiegare se stesso al pubblico anglosassone (che probabilmente non aveva mai letto i suoi libri di poesia e di narrativa) meglio di quanto non avrei saputo fare io. E infatti non mi deluse. Bastava fargli una domanda, e la risposta arrivava con grande facilità. Una volta, quando gli menzionai un suo brano nel quale aveva affermato che riponeva le sue speranze nel mondo contadino italiano, che era «permeato dal cattolicesimo della Controriforma» (affermazione che a me sembrava alquanto contraddittoria), mi disse che non riusciva a ricordare di averlo detto. Ma non perdeva botta. Dopo la frase riferita ci fu una breve pausa, e quindi le sue parole ricominciarono a fluire: «Ma voglio accettare di averla detta [una cosa

simile], perché ora che me ne parla mi rendo conto che potrei averla detta». A questo fece seguito una lunga, articolata risposta. Rileggendola, la trovai piuttosto interessante, anche se un po' troppo ottimistica. Contiene pure una cosa che mi era sfuggita a quell'epoca, ossia un fraintendimento della Rivoluzione Culturale in Cina. Pasolini giungeva a collegare l'encomiabile attività di don Milani e la violenza della Rivoluzione Culturale. Benché tali fraintendimenti fossero diffusi a quell'epoca fra le sinistre in Occidente, oggi mi sorprende che Pasolini li abbia condivisi, visto che le sue antenne erano più sensibili di quelle di molti altri a proposito della violenza e della crudeltà fomentate o praticate dal comunismo. E tuttavia, rileggendo questa sezione, osservo anche una curiosa, e onesta, ammissione di Pasolini a riguardo della sua passata ingenuità nei confronti di Stalin, ingenuità che vista retrospettivamente sembra quasi incredibile (cfr. p. 40).

Questo libro è il frutto di una serie di interviste che gli feci in circa dieci giorni disseminati nell'arco di un paio di settimane, e che si svolsero tutte fra le due e le quattro del pomeriggio nello spazioso salotto del suo appartamento. Tutta la serie fu condotta in italiano e registrata su nastro. Tornato a Londra, feci sbobinare i nastri e tradussi il testo mentre lo rivedevo. Pasolini mi disse che aveva piena fiducia in me, e acconsentì senza indugio a lasciarmi pubblicare la mia versione senza una preventiva lettura del testo da parte sua. (In seguito mi scrisse per dirmi che avevo fatto un buon lavoro, ne era convinto; senza perdere l'occasione per deprecare – piuttosto ingiustamente, io penso – il fatto che quello era il tipo di cose che, a suo avviso, non capitavano mai in Italia.)

Riguardando le interviste a distanza di ventiquattro anni, noto cose che desidererei avere approfondito, allora. Ma non era mai facile spingere Pasolini da qualche parte. Una volta mi fece un blando rimprovero per aver riesumato certi suoi scritti dal passato: «Lei è proprio come una Furia, a rammentarmi cose che avevo dimenticate» (p. 47). Come tutti gli intervistati di classe, era abilissimo sia nel rispondere alle domande sia nell'eludere gli argomenti di cui non voleva parlare. Inoltre diceva spesso – ed era vero – di non essere un pensatore «sistematico», ma un poeta e, secondo la sua espressione, un *pasticheur*.

Benché possa dire che ci trovavamo bene insieme, quasi mai Pasolini conversò con me su argomenti che non riguardassero il libro in preparazione. Era molto curioso di sapere come riuscivano le sue opere tradotte in inglese. Io avevo letto e ammirato, già nel 1959, il romanzo



*Ragazzi di vita*. Dato il mio imperfetto italiano di allora, la lettura mi aveva richiesto dieci giorni, ma mi aveva colpito molto. Ci capitò di avere una discussione interessante, ma inconcludente, sulle difficoltà insite nel restituire in inglese il romanesco.

Nel periodo in cui conobbi Pasolini, ero da poco entrato a far parte del comitato di redazione di una rivista pubblicata a Londra che si chiamava «New Left Review», comitato da cui in seguito mi dimisi. «Addirittura!» fu la reazione di Pasolini quando lo informai che facevo parte del comitato, perché la rivista a quei tempi era piuttosto prestigiosa. Quando nell'appartamento venivano suoi amici – Alberto Moravia, ad esempio, o Alberto Carocci, condirettore di «Nuovi Argomenti» – mi presentava come membro del comitato di redazione della «New Left Review». Era sempre cortesissimo, ma un po' distante. Non ero né escluso, né accettato. Non mangiammo mai insieme. Una volta che vennero Franco Citti e Ninetto Davoli per aiutarlo ad appendere un nuovo quadro alla parete, notai che si rilassava soprattutto con Davoli, il quale aveva una cosa in comune con Moravia: entrambi amavano stuzzicare Pasolini e scherzare con lui. Una visitatrice con la quale mi sembrò molto in confidenza era Elsa Morante, che un giorno venne a vedere uno dei film brevi (*Che cosa sono le nuvole?*) di cui lui aveva organizzato la proiezione per me. Fu quella l'unica volta che vidi un film di Pasolini in sua compagnia. Uscimmo di fretta dall'appartamento dell'EUR per andare alla proiezione, con lui al volante della sua Mini, lanciata a forte velocità. Elsa Morante osservò che somigliavo un pochino a un cugino di Pier Paolo. Pasolini reagì all'istante. «No, non è vero» affermò reciso dopo aver lanciato un'occhiata nello specchietto retrovisore. «Non somiglia affatto a mio cugino. Ha un tipo di faccia totalmente diverso.» (Pasolini non mi rivolse mai alcuna domanda sulla mia estrazione sociale o etnica, anche se io gli dissi che ero stato allevato nella religione cattolica, nel Sud dell'Irlanda.)

Adesso rimpiango di non aver cercato di scavare più in profondità a proposito del rapporto di Pasolini con il Partito Comunista Italiano; anzi, con tutta la tradizione del socialismo italiano. Vi furono molti campi in cui le cose non furono captate né da lui né da me. Pasolini menzionò la morte del fratello, Guido, solo con le parole: «Mio fratello morì combattendo con i partigiani». E, per quanto ricordo, dalla sua voce non trasparì alcuna emozione. Non sapevo allora che suo fratello, il quale combatteva in una formazione partigiana, era stato ammazzato da un'altra formazione partigiana

per un tragico – e ingiustificabile – incidente.

Le interviste si svolsero agli inizi dell'aprile del 1968, poco prima che Pasolini scrivesse *Il PCI ai giovani!!* La poesia offese molti, e portò ad alcune strane interpretazioni (ad esempio il sociologo americano Seymour Lipset ne trasse la conclusione che una parte della sinistra italiana aveva molto a cuore la polizia). Un amico mi spedì una copia del numero dell'«Espresso» (16 giugno 1968) contenente il testo di *Il PCI ai giovani!!* e una discussione fra Pasolini, Vittorio Foa, Nello Ajello e Claudio Petruccioli. Erano riportate anche le magniloquenti e presuntuose dichiarazioni (una delle quali in gran parte formata da una lunga, e non pertinente, citazione da Lenin) lette da due rappresentanti del movimento studentesco. A quell'epoca pensai che Pasolini era stato troppo duro nei confronti degli studenti ma adesso, rileggendo quelle dichiarazioni, mi domando se non avesse ragione.

L'ultima volta che vidi Pasolini fu verso la fine del 1971, in un tranquillo e abbastanza triste albergo nella cittadina di Rye, sulla costa meridionale inglese, dove stava girando *I racconti di Canterbury*. Nella tetra sala da pranzo aveva un aspetto dignitoso, anche se un po' sconcolato, mentre piluccava un tipico e per nulla appetitoso pranzo da provincia inglese. Il cameriere, che evidentemente aveva rinunciato a imparare quel nome impronunciabile, gli si rivolgeva chiamandolo soltanto «Mister Pas». Lo stesso Pasolini venne a parlare di quella sua poesia del 1968, senza che io avessi accennato all'argomento. Disse: «Per un certo tempo mi ha reso estremamente impopolare presso le sinistre italiane. Posso essermi espresso male, ma quello che dicevo si è dimostrato vero, purtroppo».

Aveva l'aspetto stanco ed emaciato. Io allora non sapevo che si trovava nel mezzo di una profonda crisi personale (descritta da Enzo Siciliano in *Vita di Pasolini* alle pp. 332 sgg.), cosa che mi fu quasi svelata da una sua frase con cui mi spiegò che ormai era in grado di fare la sua trilogia in quanto «era improvvisamente diventato molto libero sessualmente».

Desiderava soprattutto parlare dei vari accenti e dialetti inglesi con riferimento ai *Racconti di Canterbury*. Scoprii solo in seguito che aveva scritto la sceneggiatura in Romania, dove era andato in una delle cliniche per il ringiovanimento che fiorivano in quel Paese sotto i Ceauseșcu, narcisisti e ossessionati dalla paura della vecchiaia. Pasolini sembrava un po' confuso dall'Inghilterra. A dispetto – o forse a causa? – del fatto che suo padre era stato prigioniero di guerra degli inglesi (in Kenya), era sempre stato piuttosto anglofilo, ma mi ero già accorto che la sua anglofilia aveva subito qualche

rude colpo. Benché il suo inglese fosse rudimentale, aveva già individuato nello humour britannico delle differenze di classe, e sembrava aver capito, o quasi, che la borghesia inglese non era poi così illuminata come aveva pensato. Poco tempo dopo, scrisse parole abbastanza dure sull'ipocrisia britannica in una critica al *Maurice* di E.M. Forster. A Rye discorremmo per un paio d'ore, e fu l'ultimo contatto che ebbi con lui.

*I racconti di Canterbury* ricevettero un'accoglienza cauta in Inghilterra. In questo Paese, il film di Pasolini che sembra aver richiamato il pubblico più numeroso è stato *Edipo re*, insieme con *Accattone*, il *Vangelo* e *Medea*. Sempre in Inghilterra, la persona che si espresse con me nel modo più curioso circa Pasolini fu uno psicanalista d'origine sudafricana di nome David Cooper (autore di libri come *La morte della famiglia* e altri). Avevo progettato di scrivere in collaborazione con lui un libro sul tema della psicologia del gioco d'azzardo. Ma Cooper si dimostrò estremamente inaffidabile, per dirla con garbo, tanto che finii col fare quel libro col critico d'arte Peter Fuller (cfr. Jon Halliday e Peter Fuller, *The Psychology of Gambling*, edito in Inghilterra da Allen Lane e negli Stati Uniti da Harper & Row nel 1974). Cooper voleva esplorare i limiti esterni (e interiori) dell'estremo, ed era ossessionato dal film di Pasolini *Porcile*, in particolare dal ruolo che vi svolgono i maiali. Parlava di attrazione sessuale verso poliziotti (cui a quell'epoca era di moda affibbiare l'epiteto di «porci», specialmente da parte della gente di sinistra americana). Cooper mi infastidì ripetutamente perché lo presentassi a Pasolini.

Dal 1974 al 1976 insegnai nella nuova Università della Calabria. Era un buon punto di osservazione dal quale sottoporre a verifica la reputazione di Pasolini. La prima cosa che mi colpì, quando arrivai in Italia nel 1974, fu il constatare che la sua fama perdurava. Pasolini era una stella di prima grandezza nel firmamento culturale, forse il più letto fra tutti i commentatori e critici della cultura italiana. Gli studenti in Calabria ne parlavano spesso. Attendevano con impazienza l'apparizione della sua rubrica sul «Corriere della Sera» (che arrivava a Castiglione Cosentino Scalo, a pochi chilometri dall'Università – con sede ad Arcavacata – verso le cinque del pomeriggio quando andava bene).

Il 2 novembre del 1975 ero migliaia di miglia lontano, a New York, in attesa di un aereo per Montreal dove dovevo tenere una conferenza alla McGill University, quando lessi la notizia che Pasolini era stato assassinato. Non la lessi sul «Corriere della Sera», o sul «Giornale di Calabria», ma sul

«New York Post». Tornato in Calabria, notai quanto spesso gli studenti usavano espressioni come «Che cosa ne avrebbe detto Pasolini?» (che credo possa essere stato il titolo di un articolo dei «Quaderni piacentini»). Di rado gli studenti erano stati delusi dalla sua rubrica. Quasi sempre c'era nei suoi scritti cibo per la mente, anche quando, come accadde per un articolo sull'aborto che scrisse poco prima della morte, suscitavano urla di adirata disapprovazione.

È durata, la sua fama, e non soltanto in Calabria. Non solo è durata, ma semmai è cresciuta: forse più in Francia, in Spagna e negli Stati Uniti che in Gran Bretagna. Ma anche qui, nell'insulare Britannia, i suoi film vengono spesso riproposti alle platee, e si traducono con maggiore frequenza i suoi scritti. Nel 1968 ero fortemente critico verso certe sue opinioni. Ma quello che allora interpretavo come passatista, e perfino «reazionario», oggi mi accorgo che era spesso il tentativo di esprimere un senso di perdita. Quando lo incontrai a Rye, quell'ultima volta, sottolineò il suo «rimpianto [...] per la perdita del mondo di una volta». «Sono un uomo disincantato» mi disse. Ora capisco che spesso vedeva lontano. Dopo la sua morte, ogni volta che guidavo lungo la rovinata costa calabrese, un tempo così bella, mi venivano in mente i suoi reiterati appelli a favore di un equilibrio cultural-ecologico.

Questo libro fu tradotto in giapponese nel 1972. Un commentatore lo descrisse in questi termini: «Regista italiano pseudomarxista forzato a strane interviste da un teorico della Nuova Sinistra». Un'osservazione che mi piacque non poco a quell'epoca, benché fosse del tutto imprecisa. In primo luogo, Pasolini non era uno «pseudomarxista», o un quasi-marxista; era propriamente un eclettico, ma sapeva il fatto suo e non si lasciava influenzare. A parte ciò, io non ero un teorico, e non avevo «forzato» Pasolini a quei colloqui.

L'editore giapponese mise una fascetta rossa attorno al volume con una frase che paragonava Pasolini a Mishima, il noto romanziere e cineasta che si era ucciso nel 1970 facendo *seppuku* (il suicidio rituale compiuto squarciandosi il ventre con la spada, seguito dalla decapitazione da parte di un amico o servo fedele – quello che in genere è chiamato a torto *harakiri*). Io avevo scritto una nuova prefazione per l'edizione giapponese, accostando i due scrittori, che effettivamente avevano molto in comune: entrambi erano uomini di lettere passati in seguito, con successo, al cinema e in genere alle arti visive; due persone che si erano avvicinate come poche altre al traguardo della poliespressività proposto da Marinetti. Erano entrambi omosessuali,

entrambi assillati dalle preoccupazioni per la perfetta salute e vigoria del corpo, entrambi attenti a un passato che poteva essere impossibile da recuperare, o solo da ricostruire. Entrambi erano stati uomini di sinistra spostatisi a destra (Mishima all'estrema destra, proteso verso un passato irrealistico). La fascetta rossa dell'editore giapponese domandava: «Pasolini era il Mishima italiano, vissuto nella frattura tra il mondo del mito e la rivoluzione?»»

Nella prefazione all'edizione giapponese, azzardai qualche ipotesi sulla fine che avrebbe potuto fare Pasolini, istituendo un paragone con il destino violento, profondamente tradizionalista e reazionario di Mishima (che si era ucciso per invocare un più profondo affetto della nazione per l'imperatore, e a favore di un pronto riarmo). Ricordai ai lettori che molti critici occidentali che avevano commentato la morte di Mishima avevano cercato di spiegare il suo gesto rifacendosi agli ideali dannunziani. Scrissi che, nonostante le molte analogie fra Mishima e Pasolini, «è molto improbabile che Pasolini si tolga la vita, in quanto il suo romanticismo e masochismo non sembrano assumere questa forma (al contrario, sembrerebbe aggrapparsi con ogni forza alla vita)». E tuttavia, mi rendo conto che c'era nella sua opera qualcosa, una sorta di atroce disperazione, che lasciava adito alla possibilità di una fine «strana».

Nel 1969, dopo aver descritto i frenetici spostamenti di Pasolini tra i diversi modi e mezzi di espressione, avevo concluso la mia prefazione all'edizione inglese con queste parole: «È difficile pensare che l'irrequietezza pasoliniana sia giunta alla fine». Se mai un suo film avrebbe irradiato inquietudine e angoscia, sarebbe stato il successivo *Salò*.

Mi dispiace di non aver mai avuto l'occasione di discuterne con lui, e che lui non sia più qui a fare l'*enfant terrible* settantenne, a provocare e a deliziare il pubblico, e a concentrare il suo potente disincanto creativo sui mali e sui sogni degli anni Novanta.

# PASOLINI SU PASOLINI

# NOTA AL TESTO

Le interviste che hanno dato vita a questo libro sono state condotte a Roma, nel 1968, nell'arco di due settimane. Come spiega Jon Halliday nella prefazione, esse si svolsero in italiano. Halliday tradusse e adattò la registrazione, fino a dare il testo definitivo per l'edizione inglese, che apparve nel 1969 (l'autore vi figurava sotto altro nome: Oswald Stack). Da quel testo – senza più avere modo di confrontarlo con la registrazione originale – si è tradotto per questa edizione. Una nutrita serie di appunti su termini usati da Pasolini nelle interviste è stata fornita dall'autore. Un controllo ulteriore sulla traduzione è stato effettuato da Nico Naldini. Nuova, rispetto all'edizione inglese, è la prefazione dell'autore; datata 1992, è stata rivista per questa nuova edizione. Inoltre, in questa edizione compare (appendice 2) un'intervista fatta successivamente (nel 1971) e mancante nell'edizione inglese.

Questo libro è stato tradotto in giapponese (1972), tedesco (1995) e farsi (2005).

# 1

## Il background pasoliniano

*Jon Halliday* – Lei ha scritto parecchio circa l'importanza della famiglia per lei: mi direbbe qualcosa circa le sue origini e l'educazione che ha ricevuto?

*Pier Paolo Pasolini* – Le mie origini sono, in modo abbastanza tipico, quelle dell'italiano piccoloborghese: sono un prodotto dell'Unità d'Italia. Mio padre era di antica nobiltà romagnola, mentre mia madre proviene da una famiglia contadina friulana trasformatasi col tempo in piccoloborghese: il mio nonno materno era padrone di una distilleria; la madre di mia madre era piemontese, ma aveva parenti siciliani e romani. Per cui in me c'è qualcosa di ogni parte d'Italia: ma dell'Italia piccoloborghese, vorrei precisare, nonostante il sangue nobile di mio padre. Anche la mia infanzia e la mia fanciullezza presentano la stessa caratteristica: non ho una città che possa chiamare mia. Ho vissuto qua e là, un po' in tutta l'alta Italia. Dopo la nascita (a Bologna), ho passato un anno a Parma, poi ci siamo trasferiti a Conegliano, poi a Belluno, Sacile, Idria, Cremona e in vari altri centri del Nord.

È piuttosto difficile parlare dei rapporti con mio padre e con mia madre in quanto conosco un po' di psicanalisi, per cui sarei indeciso se parlarne semplicemente in termini di memoria poetica, aneddotica, o invece in termini psicanalitici, ciò che in ogni caso mi riuscirebbe piuttosto difficile. Come sa, si è gli ultimi a conoscere se stessi. Quello che posso dire è che avevo un grande amore per mia madre. Potrà verificarlo in una serie di mie poesie, a iniziare dal 1940, più o meno, per finire con l'ultimo libro che ho scritto tre o quattro anni fa (quando ho rinunciato a fare poesia).<sup>1</sup> Per molto tempo ho pensato che l'insieme della mia vita erotica ed emozionale fosse il risultato del mio amore eccessivo, quasi mostruoso verso mia madre. Ma abbastanza di recente mi sono reso conto che anche il rapporto con mio



padre è stato importantissimo. Avevo sempre pensato di odiare mio padre, ma in realtà non era così; avevo con lui un rapporto conflittuale, nei suoi confronti ero in uno stato di tensione permanente e addirittura violenta. Per questo c'erano molti motivi. Il principale: che era prepotente, egoista, egocentrico, tirannico e autoritario, anche se allo stesso tempo straordinariamente ingenuo. Inoltre, era un militare, un ufficiale, e pertanto nazionalista; aveva simpatie per il fascismo, e questa era un'altra ragione obiettiva che giustificava pienamente lo scontro. Per giunta, aveva un rapporto molto difficile con mia madre. Lo capisco soltanto ora, ma forse lui la amava troppo, e forse non ne era pienamente ricambiato, cosa che lo teneva in uno stato di perenne tensione. E io, come tutti i bambini, il più delle volte prendevo le parti di mia madre.

Avevo sempre pensato di odiare mio padre ma di recente, scrivendo uno dei miei ultimi drammi in versi, *Affabulazione*, che tratta del rapporto fra padre e figlio, mi sono accorto che, in fondo, gran parte della mia vita erotica ed emozionale non dipende da odio contro di lui, ma da amore per lui, un amore che mi portavo dentro fin da quando avevo circa un anno e mezzo, o forse due o tre, non so... almeno, così mi è parso di poter ricostruire la vicenda. Mio padre è morto nel 1959, dopo aver fatto la guerra e la prigionia in Kenya. Gli ho dedicato un libro di versi che avevo scritto nel 1942, in dialetto friulano. Il friulano è il dialetto di mia madre, e naturalmente mio padre era contrario a che lo si usasse, sia come italiano «centrale» che di conseguenza, in modo più o meno razzista, considerava inferiore qualsiasi cosa provenisse dalla periferia del Paese e avesse a che fare coi dialetti; sia anche come fascista (perché il fascismo era ostile per ragioni ideologiche ai dialetti in quanto costituivano una forma di vita reale che voleva nascondere). Perciò è stato un gesto veramente audace da parte mia dedicargli quel libro di versi.

*H.* – Quanti anni aveva quando incominciò a sentire che cosa è la religione? Questo sentimento le è derivato più dalla famiglia o dalla scuola?

*P.* – Mio padre non era religioso e non credeva in Dio, ma essendo nazionalista e fascista era, naturalmente, attaccato alle convenienze, e ci portava a messa la domenica per ragioni «sociali». Mia madre, di famiglia contadina friulana, e quindi di tradizione religiosa – ma una tradizione assolutamente naturale, che non ha niente di conformistico o di bigotto –,

non va mai in chiesa e non fa mai la comunione: la sua religiosità è puramente poetica e naturale, ciò che le viene soprattutto da sua nonna, alla quale da bambina voleva molto bene. Perciò la mia infanzia mancò completamente di educazione religiosa. Credo di essere il meno cattolico fra tutti gli italiani che conosco: non ho fatto nemmeno la cresima,<sup>2</sup> e me la svignavo sempre dalle lezioni di catechismo. E odiavo andare alle scuole dei preti. Più avanti sono andato alla scuola statale, non confessionale: il Liceo Galvani è stato molto importante per me. Era un istituto di tradizione laica e tutti i miei insegnanti erano laici. Perciò alla fin fine la religione come la insegnavano a scuola ha avuto assai scarsa influenza su di me. Mi considero laico e non credente. La mia religione è di un genere piuttosto atipico: non si conforma a nessun modello. Non mi piace il cattolicesimo perché non mi piacciono le istituzioni in generale. D'altra parte, penso che sarebbe retorico dichiararmi cristiano – anche se, come ha detto Croce, nessun italiano può non dirsi cristiano, culturalmente parlando. Ma tutto questo è ovvio, e le banalità mi irritano. In realtà la mia religiosità è probabilmente solo una forma di aberrazione psicologica con una tendenza al misticismo; c'entra un particolarissimo fattore psicologico: il mio modo di vedere il mondo, che forse è troppo rispettoso, troppo reverenziale, troppo infantile; io vedo tutto quello che c'è al mondo, gli oggetti non meno della gente e della natura, con una certa venerazione sacrale. Ma questo ha a che fare con il mio carattere, non con l'istruzione o il tipo di educazione ricevuta.

*H.* – Quando ha imparato a leggere e scrivere? Lei ha scritto dell'importanza della parola parlata: ha imparato molto prima di imparare a leggere... poesie, canti popolari?

*P.* – No. Ho incominciato a scrivere poesie quando ho imparato a scrivere. Ma prima ancora di imparare a leggere e scrivere disegnavo: questo quando avevo quattro anni. Ho imparato a scrivere intorno ai sette anni; sfortunatamente ho smarrito le mie prime poesie. Le avevo scritte in un piccolo notes che conservai per anni e andarono perse durante la guerra. Le avevo illustrate, perché la mia aspirazione era quella di dipingere, e infatti per qualche tempo ho coltivato la pittura. Ho dimenticato che cosa ci fosse, in quei miei primi parti poetici. Tranne due parole: una era «rosignolo», l'altra era «verzura»; tutte e due estremamente ornate, colte, letterarie, come può capire, e quindi vede che ho iniziato in modo assolutamente letterario.

Quanto alle canzoni popolari, ho incominciato a interessarmene molto tempo dopo, quando potevo avere venticinque o ventisei anni.

*H.* – Che mi dice del friulano? L’ha imparato da bambino?

*P.* – Il mio rapporto con il friulano è molto curioso, perché in realtà non è il mio dialetto natio, e non lo è neanche per mia madre. I friulani sono trilingui: in primo luogo friulani, ossia ladini; poi veneti, in quanto il veneto era la lingua della classe dominante, importata sotto la dominazione veneziana; e infine italiani. Appartenendo in qualche modo alla élite contadina della zona, mia madre parlava il veneto, non il friulano. Perciò questo l’ho sentito parlare dai contadini, contadini assolutamente autentici, ma non l’ho mai parlato io stesso, e l’ho imparato solo dopo che avevo incominciato a scrivere poesie in quel dialetto. L’ho imparato per una sorta di mistico atto d’amore, qualcosa come il *félibrisme* dei poeti provenzali dell’Ottocento. Le mie prime poesie in friulano le scrissi intorno ai diciassette anni, e la ragione di questa scelta fu abbastanza curiosa. Come sa, allora era in voga in Italia l’ermetismo, una specie di corrente provinciale del simbolismo. L’influenza maggiore era quella di Mallarmé; la poesia simbolista fu ampiamente coltivata in Italia, in particolare da Ungaretti (anche Rilke vi ebbe una certa parte). L’unico a seguire la strada di poeti più importanti, più europei, come Eliot e Pound, fu Montale, che rappresenta una specie di ermetismo marginale.

L’idea di base della poesia ermetica era questa: il linguaggio della poesia è un linguaggio assoluto. In realtà, esistono un linguaggio poetico e uno prosastico in qualsiasi contesto letterario, ma inconsapevolmente gli ermetici esageravano con questo assunto, adottando per la poesia un linguaggio suo proprio ed esclusivo, e portando questa posizione alle estreme conseguenze, col risultato di una totale incomprensibilità, di una totale assenza di comunicazione. Come linguaggio speciale per la poesia io adottai il friulano, ed era l’esatto contrario di ogni tendenza al realismo. Era il massimo dell’irrealismo, il massimo dell’oscurità. Una volta stabilito, tuttavia, il contatto con il dialetto, questo ebbe effetti inevitabili, anche se in origine l’avevo scelto per ragioni puramente letterarie. Non appena l’ebbi adottato, mi resi conto di essere approdato a qualcosa di vivo, di reale, ciò che ebbe l’effetto di un boomerang. Fu attraverso il friulano che incominciai a capire qualcosa del vero mondo contadino. Naturalmente, da principio lo capii in

maniera imperfetta, estetizzante. Fondai una piccola accademia di poesia friulana da cui uscirono alcuni dei migliori giovani poeti del dopoguerra; ma era un tipo di «comprensione» misticizzante e «poetizzante», qualcosa come i *félibres* provenzali. Tuttavia una volta fatto questo passo non potei più fermarmi e così incominciai a usare il dialetto non come strumento estetico-ermetico, ma sempre più come elemento oggettivo e realistico: il che ha raggiunto il culmine nei miei romanzi, nei quali il dialetto romanesco viene usato in modo esattamente contrario a quello in cui agli inizi avevo usato il friulano.

*H.* – Quando era studente, sentiva molto il peso del fascismo?

*P.* – No, perché ero nato nell'era fascista, in un mondo fascista, e non mi accorgevo del fascismo, come un pesce non si accorge di trovarsi nell'acqua. Questo, quando ero bambino. Ma verso i quattordici-quindici anni smisi di leggere racconti d'avventura e di recitare le mie avemarie; diventai agnostico e incominciai a coltivare le prime ambizioni letterarie; mi diedi alla lettura dei primi autori seri, Dostoevskij e Shakespeare. Contemporaneamente si manifestò una frattura fra me e la società, ma il mio antifascismo era di carattere esclusivamente culturale. Non appena ebbi cominciato a leggere autori come Dostoevskij e Shakespeare, e poi poeti come Rimbaud e gli ermetici, esponenti di una cultura che il regime disapprovava e respingeva, mi sentii al di fuori della società (o fui io che cominciai inconsciamente a sfidarla). Fu la conseguenza dell'aver letto quei poeti. Come per i contadini e per il friulano, mi ci volle solo un momento per rendermi conto di essere all'opposizione. Inizialmente, la mia opposizione era qualcosa di ingenuo, si poneva solamente sul piano delle idee; pensavo che fosse giusto e normale discutere le cose e quando parlavo di qualche argomento letterario in pubblico, ai GUF [3](#) o a qualcuna di quelle riunioni pseudoculturali che i fascisti organizzavano di tanto in tanto, discutevo apertamente e ingenuamente, senza nemmeno capire che era un atto di ribellione. Poi, man mano, me ne resi conto e passai dalla parte della Resistenza.

*H.* – Tutto quel girare da un posto all'altro quando era ragazzo dev'essere stato abbastanza sconcertante: quanti anni aveva quando ha trovato per la prima volta una «fissa dimora» e ha potuto farsi degli amici con cui discutere regolarmente?

*P.* – Bologna è stata la prima città dove ho trovato un vero ambiente culturale. Lì ho frequentato il liceo e ho incominciato l'università. Mi ci sono fatto alcuni degli amici più stretti come Francesco Leonetti<sup>4</sup> e Roberto Roversi.<sup>5</sup> Anni dopo fondammo insieme la rivista «Officina»<sup>6</sup> e nacquero sodalizi duraturi. Pure a Bologna conobbi Roberto Longhi,<sup>7</sup> con il quale avrei dovuto fare la mia tesi di laurea in storia dell'arte, ma durante la guerra persi tutti i miei appunti e dovetti cambiare tesi. Comunque fu a Bologna che ebbi i primi contatti decisivi.

Poi vi fu il lungo soggiorno in Friuli durante la guerra, dove andammo sfollati per evitare i bombardamenti su Bologna (mio fratello morì in Carnia combattendo con i partigiani). Il Friuli è stato dunque il mio secondo ambiente formativo, anche se era piuttosto artificioso avendolo io scelto ed eretto a una sorta di luogo ideale per la poesia e per le mie fantasticherie estetizzanti, mistiche. Fu comunque importante per me, e in particolare fu lì che diventai un marxista, in modo alquanto insolito.

Come le ho detto, feci la scoperta oggettiva dei contadini friulani attraverso l'uso assolutamente soggettivo del loro dialetto. Nell'immediato dopoguerra i braccianti erano impegnati in una massiccia lotta contro i grandi proprietari terrieri del Friuli. Per la prima volta in vita mia, mi trovai, fisicamente, del tutto impreparato, e questo perché il mio antifascismo era puramente estetico e culturale, non politico. Per la prima volta mi trovai di fronte alla lotta di classe, e non ebbi esitazioni: mi schierai subito con i braccianti. I braccianti portavano sciarpe rosse al collo, e da quel momento abbracciai il comunismo, così, emotivamente. Poi lessi Marx e alcuni dei pensatori marxisti. Per questa ragione il Friuli ha avuto molta importanza per me. Ma il luogo dove ho lavorato più a lungo è Roma: ci sono venuto nel 1950, e da allora sono sempre vissuto qui.

*H.* – Su che cosa stava preparando la sua tesi con Longhi? E come mai perse il materiale?

*P.* – Avrei dovuto farla sulla pittura italiana contemporanea, e avevo già preparato brevi capitoli su Carrà, De Pisis e Morandi. Quello che capitò fu che portai quelle carte con me quando fui chiamato sotto le armi nel 1943. Ero soldato da una settimana appena quando, l'8 settembre, fu annunciato l'Armistizio. Persi il materiale per la tesi perché era in caserma quando

fummo fatti prigionieri: due tedeschi con un carro armato catturarono l'intero nostro reggimento. Io e un amico, che eravamo le persone meno «militari» di tutto il reparto, compimmo, senza saperlo, la nostra prima azione di resistenza: invece di consegnare le armi ai tedeschi, le gettammo in un fosso, e poi quando si sentì una raffica di mitragliatrice ci buttammo noi stessi nel fosso, aspettammo che il reggimento se ne fosse andato e ce la svignammo. Fu l'inizio, del tutto istintivo e involontario, della mia resistenza.

*H.* – Come mai in seguito decise di fare la tesi sul Pascoli?

*P.* – Scelsi Pascoli<sup>8</sup> perché era un poeta molto vicino ad alcuni dei miei interessi di quel periodo, e perché era vicino al mondo dei contadini friulani. I personaggi del Pascoli, i suoi ambienti, i suoi bambini, gli uccelli e tutto il resto, il suo mondo magico e *fortemente* artificiale, ingannevolmente ingenuo: erano tutte cose vicine al mio gusto. Inoltre, non erano tempi in cui si potesse fare una tesi su qualche poeta più moderno; insomma, scelsi il male minore. Non posso dire che ero estremamente interessato al Pascoli, però interessato lo ero. Inoltre, in fondo Pascoli è il precursore di Montale da una parte, e dei crepuscolari dall'altra: è un ramo importante della letteratura italiana. Cinque o sei anni fa la sorella di Pascoli ha pubblicato una sua biografia dalla quale emerge che fu un vero mostro, moralmente e psicologicamente parlando. Perciò non sorprende il fatto che abbia avuto una parte così importante nella poesia italiana.

*H.* – Per tornare al marxismo: da quanto ha detto sembra che vi sia giunto attraverso l'adesione al Partito Comunista, e non attraverso il processo contrario, cosa forse un po' strana per un intellettuale. Come è avvenuto? Si è effettivamente iscritto al class="calibre6">PCI? E grosso modo quando e in che modo ha studiato il marxismo come scienza?

*P.* – Sì, in un certo senso ha ragione a dire che prima ho aderito al comunismo e poi ho abbracciato il marxismo, ma occorre rettificare la frase dicendo che prima ho militato coi comunisti e poi ho aderito al marxismo. Deve tenere in mente che l'Italia si trovava, e ancora si trova, in una posizione alquanto anomala nel quadro dell'Europa occidentale. Mentre il mondo contadino è del tutto scomparso nei maggiori Paesi industriali, come la Francia e l'Inghilterra (lì non si può più parlare di una classe contadina nel

senso classico del termine), in Italia esso sopravvive ancora, pur avendo subito un declino negli ultimi anni. Nell'immediato dopoguerra i contadini vivevano ancora in un mondo loro proprio, come uno o due secoli fa. Mia madre, ai suoi tempi, doveva ancora andare a letto a lume di candela. Il mio rapporto col mondo contadino è diretto, immediato: quasi tutti noi italiani abbiamo almeno un nonno contadino nel senso letterale della parola. Ora, quei comunisti friulani erano contadini, e ciò ha avuto molta importanza. Forse, se si fosse trattato di comunisti appartenenti alla classe operaia urbana, il fattore classe sarebbe stato troppo forte per i miei gusti, e vi avrei resistito; ma non ho potuto farlo nei confronti dei comunisti contadini, che sono poi quelli che fanno le rivoluzioni, in Russia, a Cuba, in Algeria, anche se le fanno in modo pre-classista (il che suona poco ortodosso in bocca a un comunista): forse è questa la ragione della simbiosi stranamente ambigua, oltre che poetica, fra i contadini del terzo mondo e gli studenti di qui.

Ecco il punto principale: una volta che ebbi deciso di schierarmi a fianco di questi comunisti contadini, il resto fu facile. Col tempo, lessi i testi e diventai marxista. Ma deve tener presente che ogni italiano è marxista, così come ogni italiano è cattolico. Il prete intelligente analizza sempre la società in termini marxisti, lo fa perfino il Papa. Una frase usata da Paolo VI che misi nel mio *Uccellacci e uccellini* fu creduta da tutti una frase di Marx. Il marxismo è parte della cultura italiana. Io mi iscrissi al Partito nel 1947 e ne fui membro fino al 1948, ma al momento di rinnovare la tessera diciamo che non mi curai di farlo.

H. – Una volta<sup>2</sup> lei ha detto che ci fu qualche speranza di una critica marxista nella cultura italiana durante i primi tempi di pubblicazione del «Politecnico», poi venne lo stalinismo, poi un periodo di rinnovata speranza con la diffusione di Lukács e di altri scrittori marxisti eterodossi. Qual è stato il suo rapporto con «Il Politecnico»? E come inquadrerebbe lo stalinismo? Stando ai suoi commenti non si direbbe che lei lo faccia risalire all'immediato dopoguerra.

P. – Non ho avuto alcun rapporto con «Il Politecnico» perché a quell'epoca ero a Casarsa, un paesotto sperduto, mentre «Il Politecnico» si faceva a Milano e a Firenze. L'ho vissuto solo come un'esperienza indiretta.

È un luogo comune, quello che vi fossero grandi speranze per il comunismo in Italia, in quel periodo. Lo dicevano tutti, ed è un po'

imbarazzante ripeterlo. Comunque, lo stalinismo ha avuto in Italia un carattere particolare: quello di essere indistinguibile dalla politica di Togliatti. Non voglio accusare Togliatti di aver partecipato ai crimini di Stalin – su questo sospendo ogni giudizio; è compito degli storici –; spero solo che a occuparsene siano degli storici marxisti, e che se ci sarà qualche cosa di grave da dire, sia detta da loro. Ma lo stalinismo in Italia ha assunto la forma della politica di Togliatti, che era tatticistica, diplomatica, autoritaria e paternalistica. La dirigenza del PCI ha sempre avuto verso la base del Partito un atteggiamento paternalistico, senza mai andare al fondo dei problemi, manovrando e trattando con il nemico politico (come accadde per il Concordato). Sono sempre stato contrario alla politica di Togliatti. Di Stalin non sapevo nulla: d'istinto pensavo che quanto sentivo dire di lui fossero pure calunnie; per cui il mio antistalinismo risulta un po' curioso, essendo derivato dal mio atteggiamento critico verso la politica togliattiana seguita dal Partito Comunista.

*H.* – Potrebbe dire qualcosa a proposito di Gramsci, tanto più che lei è stato, diciamo, «accusato»<sup>10</sup> di essere un gramsciano? Quando ha letto Gramsci per la prima volta? Ha esercitato un forte influsso su di lei?

*P.* – Quando prima ho parlato delle mie letture di autori marxisti, il più importante di tutti, anche dello stesso Marx, è stato Gramsci. Naturalmente, Marx mi è riuscito piuttosto difficile alla lettura, e a parte questo l'ho trovato alquanto distante da me per varie ragioni. Mentre, invece, le idee di Gramsci coincidevano con le mie; mi conquistarono immediatamente, e la sua fu un'influenza formativa fondamentale per me. Lo lessi per la prima volta nel periodo 1948-49.

*H.* – Crede di poter definire Gramsci un populista? E che senso avrebbe per lei il farlo?

*P.* – No, non credo che si possa. Anche se vorrei dire, prima di tutto, che non annetto alcun significato peggiorativo alla parola «populista». La adoperano i moralisti marxisti, insieme con il termine «umanitarismo», per condannare i tipi di marxismo diversi dal loro. Non sono assolutamente d'accordo. Per me, populismo e umanitarismo sono due fatti storici reali: tutti gli intellettuali marxisti hanno radici borghesi; l'impulso a diventare marxista può solo essere di tipo populista o umanitario, per cui questo



fattore si trova inevitabilmente in tutti i marxisti borghesi, compreso Gramsci. Io non lo giudico un fattore negativo; rientra semplicemente nell'inevitabile transizione dalla classe borghese in cui si è nati e si è stati plasmati all'adozione di una diversa ideologia, l'ideologia di una diversa classe sociale.

*H.* – Lei ha detto da qualche parte<sup>11</sup> che a parte le maggiori città d'Italia tutto il resto del Paese, che è una sola grande provincia, è permeato dal cattolicesimo della Controriforma. E tuttavia lei sembra riporre le sue speranze proprio in quella parte d'Italia che dice essere stata la più soggetta all'influenza della Controriforma: l'Italia rurale. Come è giunto a questa conclusione paradossale?

*P.* – Sono un po' sorpreso per questa domanda, poiché non credo di aver mai detto qualcosa del genere: che mi aspettavo molto dal cattolicesimo della Controriforma. O, se mai l'ho detto, era in senso ironico. Ma voglio ammettere di averlo detto, perché ora che me ne parla mi rendo conto che potrei averlo detto. Per le seguenti ragioni: il movimento protestante nell'Europa settentrionale fu la prima rivoluzione borghese. Lutero fu il primo grande eroe della borghesia. In Italia, la prima rivoluzione borghese non c'è mai stata. Mentre nell'Europa settentrionale il protestantesimo diventò la religione della nuova borghesia, in Italia la borghesia non emerse allo stesso modo, facendo la sua prima rivoluzione: la borghesia italiana è nata per forza d'inerzia, diciamo, attraverso l'imitazione passiva delle borghesie europee. E poi non fece nemmeno la seconda rivoluzione, quella liberale. Per cui venne a formarsi una borghesia in stridente contraddizione con le tradizioni del Paese: una borghesia deve essere protestante e liberale; in Italia nacque nel mondo della Controriforma, un mondo di contadini. E quindi da noi si notano tali profonde contraddizioni. In realtà, la borghesia italiana è stranissima: è simultaneamente laica e cattolica, liberale e controriformistica, ossia non è niente. Il qualunquismo è in sostanza la conseguenza di queste contraddizioni, insieme con la degenerazione dell'umanesimo che ne è il principale ingrediente.

Ora, a questo punto della storia, la classe contadina si sta risvegliando dappertutto. Sono stati i contadini a fare le rivoluzioni, sono diventati loro i protagonisti di uno dei massimi eventi della storia contemporanea: l'emergere del terzo mondo. Anche la fascia contadina italiana sta

diventando rivoluzionaria. Cosa abbastanza sorprendente, la nuova sinistra in Italia sta spuntando sul terreno più contadino e cattolico, un terreno che a prima vista potrebbe sembrare il più conservatore. Don Milani è l'esempio più ovvio di un tipo di nuova sinistra che si avvicina alla Rivoluzione Culturale in Cina; don Milani è venuto dall'estrema periferia, da un paesetto sperduto sugli Appennini. Perciò, anche se in realtà non l'ho mai detto prima, sono pronto a dirlo ora; sì, è proprio dal mondo contadino italiano della Controriforma che oggi viene il maggior impulso per la sinistra.

*H.* – Per cui politicamente dovrebbe sentirsi ottimista.

*P.* – Ottimista per quanto riguarda certe piccole minoranze di cattolici di estrazione contadina, che potranno riservare delle belle sorprese, come don Milani. Ma obiettivamente quello che accade è che il Nord sta colonizzando il Sud e trasformando i contadini in piccoli borghesi, in consumatori. L'Italia nel suo insieme si sta avviando a diventare una società consumistica, un orribile mondo piccoloborghese, e perciò il mio sprazzo di ottimismo viene sepolto dal più profondo pessimismo.

*H.* – Ma il fatto che la borghesia non sia mai riuscita a imporsi in Italia come classe egemone, che sia una tale nullità, stando a quello che dice, non dovrebbe lasciare maggiore spazio alla contestazione? Non ho ancora ben compreso quale sia la sua posizione politica nei confronti delle varie classi della società italiana, cosa importante da capire perché i suoi scritti e i suoi film denotano una forte attenzione al contesto sociale. Qual è la sua sociologia politica, in sostanza?

*P.* – Questa è una domanda impossibile, particolarmente nel mio caso. In parte vi ho già risposto quando ho parlato dei braccianti friulani e quando ho detto che appartenevo alla tipica piccola borghesia italiana. Sociologicamente, la mia posizione non è molto convenzionale, e in realtà non è neppure definibile. Ha una base emozionale che probabilmente nasce dalla fanciullezza e dal conflitto con mio padre e con l'insieme della società piccoloborghese. Il mio odio per la borghesia non è documentabile né passibile di discussione. C'è e basta. Non è però una condanna moralistica; è una condanna totale e senza indulgenze, ma è basata sulla passione, non sul moralismo. Il moralismo è una malattia tipica di parte della sinistra italiana, che ha immesso atteggiamenti moralistici del tutto borghesi nell'ideologia

marxista, o quanto meno comunista.

Quanto all'altra classe popolare, la classe operaia, ho avuto con essa un rapporto molto difficile, inizialmente romantico, populista e umanitario. Quando si nasce nella piccola borghesia, si pensa che l'intero mondo sia uguale all'ambiente in cui si vive. Non appena giunsi a vedere un altro tipo di mondo, naturalmente il mio fu messo in crisi. Quando mi accorsi che i contadini friulani esistevano e che la loro psicologia, educazione, mentalità, anima, sessualità erano del tutto diverse, il mio mondo si infranse; non potevo più amare l'élite borghese e contemporaneamente odiare la borghesia; nacque un nuovo modo di sentire, quello di partecipare dall'esterno, anche se la cosa era autentica e convalidata dall'amore genuino che portavo ai lavoratori, e particolarmente ai contadini.

Non ho mai conosciuto da vicino la classe operaia perché nelle città in cui ho abitato da bambino e da ragazzo conoscevo solo quelli che venivano a scuola con me, che erano tutti di famiglia borghese. Poi andai a Casarsa, dove conobbi dei contadini, ma non degli operai. Da lì venni direttamente a Roma, che non è una città operaia. Diciotto anni fa, quando vi giunsi, qui l'industria non esisteva. Ora c'è una strana fabbrichetta sulla via Tiburtina. Ma fondamentalmente Roma è una città burocratica, amministrativa e turistica, quasi una città coloniale. Ciò che trovai qui, e che risultò essere un'esperienza estremamente vitale dal punto di vista sociologico, fu il contatto con il sottoproletariato romano. Per la prima volta mi gettai in un mondo socialmente del tutto diverso da quello cui ero abituato, che mi costrinse a essere obiettivo nei suoi confronti, mi costrinse a farne una diagnosi marxista.

I braccianti friulani, pur essendo più poveri di me economicamente e intellettualmente, in fondo appartenevano al mio stesso mondo, perché la piccola borghesia ha le proprie radici nell'agricoltura. Il rapporto fra un bracciante friulano e me era quasi come quello tra fratello e fratello; non vi era un solco incolmabile tra mia madre e il contadino friulano. Ma nel caso del sottoproletariato romano mi trovavo davanti a un mondo completamente diverso. Da una parte ne restai traumatizzato, proprio come un inglese può restare traumatizzato venendo in Italia e trovandosi davanti a qualcosa di assolutamente inatteso; dall'altra, fui costretto a una diagnosi obiettiva. Così, mentre in principio avevo usato il dialetto per ragioni soggettive, come linguaggio puramente poetico, quando venni a Roma, al contrario, presi a usare il dialetto del sottoproletariato locale in maniera oggettiva, per arrivare

alla descrizione più esatta possibile del mondo che avevo di fronte.

H. – Questo è stato solo uno dei molti cambiamenti di rotta che ha fatto nella sua carriera. Una volta lei ha detto<sup>12</sup> che una educazione letteraria mette in pericolo l'intera esistenza di un uomo in quanto scrittore. Che cosa intendeva dire?

P. – Lei è proprio come una Furia, a rammentarmi cose che avevo dimenticate. Credo di aver voluto dire semplicemente che le prime poesie che uno legge restano indimenticabili. Ricordo ancora con emozione *Macbeth* e *L'idiota* di Dostoevskij; sono un fattore importante nella mia vita, come Rimbaud. Volevo dire che sono più che qualcosa di meramente culturale, che sono qualcosa di esistenziale all'interno della cultura. Talvolta la cultura può provocare sensazioni altrettanto forti di quelle provocate dalla natura; queste sensazioni vanno a formare la psicologia di una persona. E quando questa è formata, è difficile cambiarla: può evolversi, magari, ma resta sempre un fondamento fisso, ineliminabile. Credo di aver voluto dire questo e niente di più.

H. – Scrivendo della sua poesia, due critici hanno pronunciato giudizi del tutto opposti: Franco Fortini<sup>13</sup> ha detto che lei ha apportato tutta la potenza espressiva della poesia moderna a un contenuto ideologico che può esser dato per scontato. Alberto Asor Rosa<sup>14</sup> ha detto invece che la sua formula è una nuova ideologia che si innesta su forme tradizionali. Perché crede che abbiano espresso opinioni così contraddittorie?

P. – Per me, entrambi hanno torto... e ragione. Sono giustificabili tutti e due. Io non sono un inventore di ideologie. Non sono un pensatore e non ho mai aspirato a esserlo. A volte, entro il contesto di un'ideologia mi viene qualche intuizione, e così mi è capitato di precedere gli ideologi di professione. E stilisticamente sono un *pasticheur*. Adopero il materiale stilistico più disparato: poesia dialettale, poesia decadente, certi tentativi di poesia socialista; c'è sempre nei miei scritti una contaminazione stilistica, non ho uno stile personale, mio, completamente inventato da me, benché posseda uno stile riconoscibile. Se lei legge una mia pagina, non stenta a riconoscerla come mia. Non sono riconoscibile perché inventore di una formula stilistica, ma per il grado di intensità al quale porto la contaminazione e la

commistione dei differenti stili. Non hanno ragione né l'uno né l'altro, poiché quello che conta è il grado di violenza e di intensità, e ciò investe sia la forma sia gli stili, nonché l'ideologia. Quello che conta è la profondità del sentimento, la passione che metto nelle cose; non sono tanto né la novità dei contenuti, né la novità della forma.

H. – Il problema di quella che lei chiama «contaminazione»<sup>15</sup> è in parte collegato con i problemi specifici dell'italiano come lingua. Vorrebbe dirmi come si è evoluto il suo pensiero circa l'italiano come mezzo espressivo durante il suo passaggio dalla poesia ai romanzi e quindi al cinema?

P. – In primo luogo, vorrei dire che la mia natura di *pasticheur* (*pasticheur* per passione, cioè, non per calcolo) è constatabile nel cinema come nelle altre forme espressive. Se lei vede un piccolo brano di un mio film, può capire che è mio dal tono. Non è, diciamo, come accade per Godard o Chaplin, che si sono inventati uno stile completamente loro. Il mio è fatto di vari stili. Ci si può sempre avvertire, sotto sotto, il mio amore per Dreyer, Mizoguchi, Chaplin, qualcosa di Tati eccetera eccetera. Fondamentalmente la mia natura non è mutata nel passaggio dalla letteratura al cinema.

Le mie idee circa il rapporto fra lingua italiana e cinema le ho esposte assai meglio di quanto non potrei fare adesso nei saggi che ho scritto sull'argomento, ma molto semplicemente diciamo questo: in principio, ho creduto che il passaggio dalla letteratura al cinema comportasse un semplice cambiamento di tecnica; e io ho cambiato tecniche abbastanza spesso. Poi man mano, lavorando nel cinema, entrandoci dentro sempre di più, sono arrivato a capire che il cinema non è una tecnica letteraria; è un linguaggio a sé stante. La prima idea che mi venne in mente fu che, d'istinto, avevo abbandonato il romanzo e gradualmente anche la poesia in segno di protesta contro l'Italia e la società italiana. Ho detto varie volte che mi piacerebbe cambiare nazionalità, rinunciare all'italiano e adottare un'altra lingua; e fu così che mi colpì come una folgorazione l'idea che il linguaggio cinematografico non è una lingua nazionale, ma piuttosto quella che definirei «transnazionale» (non «internazionale», ché questo termine è ambiguo) e «transclassista»: cioè, un operaio o un borghese, un abitante del Ghana o un americano, usando il linguaggio cinematografico usano tutti un sistema di segni comune. In principio pensai che fosse una forma di protesta contro la mia società. Poi gradualmente mi resi conto che le cose erano anche più

complicate: la passione che aveva assunto la forma di grande amore per la letteratura e per la vita si era spogliata dell'amore per la letteratura diventando ciò che era davvero, ossia una passione per la vita, per la realtà, per la realtà fisica, sessuale, oggettuale ed esistenziale attorno a me. Questo è il mio primo, unico grande amore e in un certo qual modo il cinema mi ha costretto a rivolgermi a esso e a esprimerlo in forma esclusiva.

Come è avvenuto? Studiando il cinema come sistema di segni, sono giunto alla conclusione che è un linguaggio non simbolico e non convenzionale, a differenza della lingua parlata o scritta, ed esprime la realtà non per mezzo di simboli ma attraverso la realtà stessa. Quindi il problema è questo: quale differenza esiste fra cinema e realtà? Praticamente nessuna. Capii che il cinema è un sistema di segni la cui semiologia corrisponde a una possibile semiologia del sistema di segni della stessa realtà. Così il cinema mi ha obbligato a restare sempre al livello della realtà, «dentro» la realtà: quando faccio un film sono sempre dentro la realtà, fra gli alberi e fra la gente come me e lei; non c'è fra me e la realtà il filtro del simbolo o della convenzione, come c'è nella letteratura. Quindi in pratica il cinema è stato un'esplosione del mio amore per la realtà.

*H.* – Vorrei fare un deciso passo indietro e domandarle come ha incominciato, nel cinema. Ha dichiarato che da bambino aveva pensato di fare dei film, ma poi aveva abbandonato l'idea. Quale fu il primo film che vide? Le fece una grande impressione?

*P.* – Sfortunatamente, non ricordo quale fu il primo film che vidi perché ero troppo piccolo. Ma posso dirle del mio primo rapporto con il cinema, a cinque anni, per quello che ne ricordo. Fu una cosa strana e conturbante, e certo con un risvolto erotico-sessuale. Ricordo che guardavo un dépliant pubblicitario reclamizzante un film, in cui era raffigurata una tigre che faceva a brani un uomo. Ovviamente, la tigre stava sopra l'uomo, ma per qualche ignota ragione a me, nella mia fantasia di bambino, sembrava che la tigre avesse già mezzo ingoiato l'uomo, e che l'altra metà le pendesse di tra le zanne. Desideravo ardentemente andare a vedere quel film, ma naturalmente i miei genitori non mi ci portarono, cosa che risento con amarezza ancor oggi. Così, quell'immagine della tigre che divorava l'uomo, immagine masochistica e forse cannibalesca, è la prima cosa che mi è rimasta impressa; anche se naturalmente vidi anche altri film a quell'epoca, ma non riesco a

ricordarli.

Poi, quando avevo sette o otto anni e abitavo a Sacile, andavo a un cinematografo parrocchiale, e ricordo ancora brani dei film muti che vidi in quella sala; ricordo ancora il passaggio dal muto al sonoro: il primo film parlato che vidi era un film di guerra.

Tanto basta, per la mia preistoria cinematografica. Più avanti, quando fui a Bologna, mi iscrissi a un cineclub e vidi alcuni classici: tutto René Clair, i primi Renoir, qualche Chaplin e così via. Fu allora che nacque il mio grande amore per il cinema. Ricordo di aver partecipato a un concorso indetto dal GUF locale con un folle pezzo dannunziano, completamente barbarico e sensuale. Poi la guerra fermò tutto. E dopo la guerra arrivò il neorealismo. Ricordo di essere andato apposta da Casarsa a Udine per vedere *Ladri di biciclette*, e soprattutto *Roma città aperta*, che vidi su in Friuli e fu per me una scossa che ancora ricordo con emozione. Ma quei film erano remoti oggetti culturali, per me che vivevo in provincia, come lo erano i libri e le riviste che mi facevo mandare. Poi venni a Roma, senza pensare affatto a un mio ingresso nel mondo cinematografico, e quando scrissi il primo romanzo, *Ragazzi di vita*, alcuni registi mi chiesero di preparare delle sceneggiature. Il primo fu Mario Soldati, per un vecchio film con Sophia Loren intitolato *La donna del fiume*. Scrissi quella sceneggiatura con Giorgio Bassani.<sup>16</sup> Poi vi fu *Le notti di Cabiria* con Fellini, e poi parecchie altre, così che il desiderio di fare dei film, naturalmente, mi tornò.

H. – A quanto pare, lei ha lavorato per registi con i quali ha poco in comune, persone come Bolognini, ad esempio. E non mi sembra che abbia molto in comune neppure con Fellini. L'unico con cui condivide molte idee sul cinema è, palesemente, Rossellini, eppure non ha mai lavorato con lui. Perché mai?

P. – Ragioni puramente pratiche. Quando arrivai a Roma ero completamente squattrinato. Non avevo un lavoro, e passai un anno nella miseria più nera: a volte non avevo nemmeno i soldi per andare dal barbiere, ad esempio, quindi può capire che ero proprio malridotto. Poi trovai un posto come insegnante in una scuola a Ciampino, e andai ad abitare a Ponte Mammolo, che è una borgata alla periferia di Roma. Dovevo fare un viaggio terribilmente lungo, e guadagnavo soltanto 27.000 lire al mese. Quando uscì il mio primo romanzo incominciai a racimolare qualche soldo in diritti

d'autore, ma avevo ancora estremo bisogno di un lavoro che mi consentisse di vivere, e per questo mi misi a fare lo sceneggiatore. Naturalmente, non potevo certo scegliere con chi lavorare; era il contrario, caso mai. Ma sono stato molto fortunato, e ho sempre potuto lavorare con gente come si deve. Benché fosse tutto lavoro su commissione, mi sembra che alcune di quelle sceneggiature (come *La notte brava*) siano tra le migliori cose letterarie che abbia mai fatto: ne ho poi raccolto alcune in *Alì dagli occhi azzurri*.

H. – Che parte ha avuto nelle *Notti di Cabiria*?

P. – Ho scritto tutte le parti della malavita. Siccome in *Ragazzi di vita* c'erano personaggi del genere, Fellini pensò che io conoscevo quel mondo, come in realtà lo conoscevo per aver abitato a Ponte Mammolo, dove vive un mucchio di sfruttatori e ladruncoli e puttane; tutta l'ambientazione, e i rapporti di Cabiria con le altre prostitute, e in particolare l'episodio del Divino Amore sono stati fatti da me: la storia è raccontata in *Alì dagli occhi azzurri*. La mia principale collaborazione fu per i dialoghi, che sono andati un po' sprecati perché l'uso che Fellini fa del dialetto è alquanto diverso dal mio. In sostanza, però, la prima stesura del dialogo e almeno metà dell'episodio sono mie.

H. – Ha lavorato molto con Bassani: come vi siete conosciuti?

P. – Siamo molto amici e abbiamo lavorato molto insieme. Conobbi Bassani quando dirigeva «Botteghe Oscure». Andavo da lui per motivi professionali, e col tempo diventammo grandi amici. Scrivevo per la sua rivista, ed entrambi ammiravamo il lavoro dell'altro.

H. – A parte il periodo in cui scriveva sceneggiature per vari registi, non c'è nulla da domandarle sui suoi collaboratori, visto che a quanto pare i suoi film li ha fatti tutti da solo. Ha avuto dei disappunti per le manomissioni dei suoi testi da parte di altri registi?

P. – No, un regista ha il diritto di fare questi cambiamenti. Ma se volessi descrivere certi ambienti, certe facce e gesti che sono stati trasformati rispetto a come li avevo immaginati io, allora, naturalmente, ci sarebbe un abisso da superare, a parte il mio antico desiderio di fare dei film. Quanto ai «miei» film, non ho mai pensato neppure lontanamente di farne uno che



fosse opera di gruppo. Ho sempre concepito il film come opera di un solo autore, non solo della sceneggiatura e della regia, ma anche per quanto riguarda la scelta dei set, i personaggi, perfino i costumi. Io scelgo tutto, per non parlare della musica. Ho dei collaboratori, come Danilo Donati, il mio costumista; la prima idea l'ho io, ma non saprei come realizzarla, e così tutte queste cose le fa lui, estremamente bene, con gusto eccellente e con molto entusiasmo.

## 2

### «*Accattone*»

*H.* – Aveva *Accattone* in testa da molto tempo quando ne ha fatto un film? Anzi: è nato come soggetto cinematografico?

*P.* – L'idea di fare un film e l'idea di fare *Accattone* mi vennero insieme. Prima di quello avevo scritto un'altra cosa per il cinema, *La commare secca*; ma questo progetto si bloccò, e lo sostituii con *Accattone*, che mi è sembrato un'idea migliore.

*H.* – Che cosa intende dire con quel «si bloccò»? Che non trovò finanziatori?

*P.* – No. Avrei dovuto fare *La commare secca*, ma cambiai idea e scrissi *Accattone*. Poi *Accattone* ebbe dei guai (dei quali ho parlato nella prefazione al libro), ma probabilmente per *La commare secca* sarebbe andata allo stesso modo. Decisi semplicemente di sostituire *La commare secca* con *Accattone*.

*H.* – Parlando del passaggio dalla letteratura al cinema, lei ha detto che l'unica grossa differenza era la mancanza della metafora nel linguaggio cinematografico.<sup>17</sup> Pensa ancora che sia questo il problema maggiore?

*P.* – Be', quello l'ho detto un po' sbadatamente. Non conoscevo moltissimo sul cinema, ed è stato molto tempo prima che iniziassi tutta la mia ricerca linguistica in proposito. Fu un'osservazione buttata lì a caso, ma intuitivamente profetica, in una certa misura: Jakobson, seguito da Barthes, ha parlato del cinema come arte metonimica, in contrapposizione all'arte metaforica. La metafora è essenzialmente una figura linguistica e letteraria del discorso che è difficile rendere nel cinema se non in casi estremamente rari: per esempio, se volessi dar l'idea della felicità potrei farlo mostrando

degli uccelli in volo nel cielo. Non era che risentissi la difficoltà di non potere usare la metafora, anzi ero contento di non doverla usare, perché, come ho già detto, il cinema rappresenta la realtà con la realtà; è metonimico, non metaforico. La realtà non ha bisogno di metafore per esprimersi. Se voglio esprimere lei, la esprimo attraverso lei stesso; non potrei servirmi di metafore. Nel cinema è come se la realtà esprimesse se stessa attraverso se stessa, senza metafore, e senza alcunché di insipido, convenzionale, simbolico.

*H.* – Questo risalta in particolare nel suo trattamento di Franco Citti nel primo film. Come ha fatto a trovarlo?

*P.* – È il fratello del mio più vecchio amico qui a Roma, Sergio Citti. Conobbi Sergio Citti un anno dopo il mio trasferimento nella capitale, che avvenne nel 1950, e diventammo grandi amici. Lui mi ha enormemente aiutato in tutti i miei romanzi: per me è stato una specie di dizionario vivente. Di solito buttavo giù degli appunti a casa, poi andavo a trovarlo perché mi controllasse le battute di spirito e in generale il gergo romanesco dei personaggi, cosa in cui era bravissimo. Conoscevo anche suo fratello Franco da anni, da quando era un ragazzetto, e allorché dovetti scegliere la gente per *Accattone* pensai subito a lui per la parte che gli ho affidato.

*H.* – Lei ha detto che l'aver girato *Accattone* quando c'era il governo Tambroni ha influito sul modo in cui ha concluso il film: che cosa voleva dire?

*P.* – Il governo Tambroni non ha influito sul film. Conoscevo e non mi importava un bel niente di Tambroni, che era qualcosa di inesistente e quindi non avrebbe potuto in alcun modo pesare sulle mie decisioni. Con quella battuta volevo dire che *Accattone* era un film che poteva nascere in Italia in un determinato momento culturale; cioè quando il neorealismo era morto. Il neorealismo è stato l'espressione cinematografica della Resistenza, della riscoperta dell'Italia, e di tutte le nostre speranze in un nuovo tipo di società. La cosa è durata fin verso la fine degli anni Cinquanta. Dopodiché il neorealismo morì perché l'Italia era cambiata: l'establishment aveva nuovamente consolidato le sue posizioni su basi piccoloborghesi e clericali. Perciò ho detto che *Accattone* è quello che è (a parte il fatto che è quello che è perché io sono fatto come sono) per ragioni culturali esterne; con ciò non

volevo alludere semplicemente all'episodio Tambroni, ma a tutto il processo di restaurazione dell'ufficialità e dell'ipocrisia. La borghesia italiana aveva chiuso con un periodo culturale, quello del neorealismo.

*H.* – Ha cambiato la voce di Citti, non è vero?

*P.* – Sì, l'ho fatto doppiare, ma è stato uno sbaglio. Allora ero un po' insicuro di me. In seguito gli ho detto di doppiare se stesso, ed è stato eccellente; anzi, gli ho perfino fatto doppiare altri personaggi romaneschi. In ogni modo si è trattato, diciamo così, di un errore puramente teorico. Paolo Ferrari, che l'ha doppiato in *Accattone*, è stato bravissimo, e credo che abbia aggiunto qualcosa al personaggio perché il doppiaggio, modificando un personaggio, lo rende anche più misterioso: lo ingrandisce, lo arricchisce. Sono contrario alla presa diretta, immagini e sonoro insieme. Vi è stato di recente un seminario, ad Amalfi, organizzato da «Filmcritica», dal quale è uscita una dichiarazione a favore della presa diretta che mi accorgo ora di aver firmato senza pensarci. In realtà sono contrario alla presa diretta perché credo che il doppiaggio arricchisca il personaggio. Rientra nel mio gusto per il *pastiche*; eleva il personaggio al di sopra della sfera del naturalismo. Credo fermamente nella realtà, nel realismo; ma non sopporto il naturalismo.

*H.* – Quindi non solo è per la registrazione del sonoro dopo le riprese, ma è anche per far doppiare la voce di un attore da un'altra persona.

*P.* – Sfortunatamente, le cose sono abbastanza difficili in Italia a causa dei doppiatori. Non così terribili come in Francia, dove sono veramente esecrabili, ma pur tuttavia molto, molto conformisti. Quello che io faccio spesso consiste nell'«incrociare» due non professionisti. Credo nella polivalenza del personaggio. Il punto centrale è che il mio amore per la realtà è filosofico e reverenziale, ma non è naturalistico.

*H.* – Ma gli attori, per crearsi un'identità, hanno bisogno di molti fattori, e fra questi la voce può essere essenziale: Robert Mitchum o John Wayne non potrebbero esistere senza le rispettive voci.

*P.* – Questo è vero, ma a me gli attori non interessano. La sola volta che un attore mi interessa è quando uso un attore per impersonare un attore. Ad esempio non mi servo mai di comparse o generici professionisti nei miei

film, perché sono solo dei travet insignificanti, con il viso brutalizzato dall'aver passato tutta la vita a Cinecittà, circondati dalle prostitute che incrociano in permanenza da quelle parti. Quando girai *Il Vangelo* andai in giro e scelsi personalmente le comparse, a una a una, fra i contadini e l'altra gente dei paesi vicini al luogo delle riprese. Ma quando feci *La ricotta*, in cui i personaggi sono veramente comparse, mi servii di vere comparse. Sono interessato all'attore solo se deve interpretare l'attore, non mi interessa in quanto attore. E il fatto che un attore possa dipendere dalla propria voce è una cosa di cui mi importa ben poco.

H. – Le importa quello che avviene dei suoi film quando vanno all'estero? Per esempio, in Spagna Cristo è stato doppiato con una voce che ha completamente modificato il carattere del personaggio. Nella versione italiana lei aveva dato al Cristo una voce piuttosto aspra, che non è stata resa in nessuno dei doppiaggi stranieri.

P. – In Spagna succedono cose ben peggiori di questa. In un Paese dove si uccide ancora la gente con la garrotta posso ben rassegnarmi all'idea che i miei personaggi siano doppiati male. Posso soltanto dire che disprezzo chiunque sia responsabile di fatti del genere. Il doppiaggio di quel film in spagnolo è stato organizzato in parte da me, ma era già fatto a metà quando arrivai laggiù ed era orribile, per cui cercai di rimediare l'altra metà meglio che potei. In Paesi civili come l'Inghilterra e l'America uscì in versione originale con i sottotitoli, cosa che preferisco.

H. – Parlando del neorealismo, l'ha definito un'espressione della Resistenza. Mi piacerebbe che si diffondesse un po' di più sull'argomento, avendo io appena visto due dei film che Rossellini fece durante il fascismo, *La nave bianca* e *L'uomo dalla Croce*. Stilisticamente, sono del tutto uguali ai film che ha girato durante il cosiddetto «periodo neorealista». Lei ha visto quei film? Ha notato dei cambiamenti nello stile di Rossellini fra il periodo fascista e il periodo postbellico?

P. – Ammetto di aver dichiarato che il neorealismo è un prodotto della Resistenza, e mantengo questa opinione. Ma, detto questo, devo aggiungere che il neorealismo è ancora pieno di elementi del periodo precedente. Ho spesso criticato il neorealismo, per esempio su «Officina». Ricordo di aver rimproverato al neorealismo di non aver posseduto sufficiente forza

intellettuale per trascendere la cultura che l'aveva preceduto. L'ho criticato soprattutto per il fatto di essere naturalistico. Quello del naturalismo era un gusto che risaliva addirittura al diciannovesimo secolo, a Verga, tanto per fare un nome. L'ho anche criticato per il suo crepuscolarismo, che è un'altra caratteristica della poesia italiana, esemplificata da Gozzano, per esempio: non so se vi sia stato un movimento analogo in Inghilterra; in Francia ci sono poeti come Laforgue, che fa parte dei decadenti. E poi l'ho anche criticato per essere rimasto soggettivo e lyricizzante, altro aspetto della stagione culturale anteriore alla Resistenza. Dunque, il neorealismo è un prodotto culturale della Resistenza per quanto riguarda i suoi contenuti e il messaggio che esprimono, ma stilisticamente è ancora legato alla cultura preresistenziale. Alla sua base c'è qualcosa di ibrido. Tuttavia, se pensa ad altri prodotti della Resistenza europea, può vedere che molta poesia è scritta nello stesso stile di prima della guerra, ricorrendo ad esempio al surrealismo. È un fenomeno comune all'intera Europa, credo.

Quanto a Rossellini: no, non ho visto quei due film. Quando uscirono non ebbi mai occasione di andare a vederli, e ora non ne ho tanta voglia, un po' perché sono troppo preso dal lavoro, e in fondo in fondo perché non voglio vederli.

*H.* – Tornando ad *Accattone*, potrebbe dirmi in che modo è stato influenzato, nel crearlo, dai tre registi che ha indicato come suoi maestri: Dreyer, Mizoguchi e Chaplin?

*P.* – Be', non so se si possa veramente parlare di «influenze». Non so se pensavo a questi autori quando ho girato il film; sono piuttosto delle fonti, dei riferimenti che ho individuato dal di fuori, dopo che l'avevo finito. Mentre lo giravo il solo autore al quale ho pensato direttamente è stato Masaccio. Dopo averlo finito mi sono reso conto che vi avevano avuto parte anche alcuni dei miei grandi amori. Perché questi tre? Perché sono tutti e tre, ciascuno a suo modo, registi epici; non epici nel senso brechtiano del termine, intendo epici nel senso più mitico, di una epicità più naturale che si lega più alle cose, ai fatti, ai personaggi, alla vicenda, senza il distacco di un Brecht. Io sento questa epicità mitica sia in Dreyer che in Mizoguchi e Chaplin: tutti e tre osservano le cose da un punto di vista che è assoluto, essenziale e in un certo senso religioso, sacrale.

H. – Ha mai pensato seriamente al problema connesso al produrre un film religioso nell'ambito di una cultura protestante rispetto a quello di produrlo all'interno di una cultura cattolica? Credo che alcuni critici francesi, Leenhardt in particolare, abbiano scritto su questo argomento, riferendosi a Dreyer e al protestantesimo.

P. – No, non ho mai considerato il problema perché non può nemmeno porsi in Italia, in quanto non c'è qui una relazione oggettiva fra cattolicesimo e protestantesimo; è un problema puramente astratto. Può essere un problema reale in Inghilterra o in Belgio, o perfino in Francia, ma non è nemmeno pensabile in Italia.

H. – In un'altra intervista,<sup>18</sup> parlando del cambiamento di programma da *Accattone* a *Mamma Roma* lei ha detto che il personaggio di Anna Magnani in *Mamma Roma* ha ideali piccoloborghesi, mentre i personaggi di *Accattone* ignorano perfino l'esistenza degli ideali e della moralità piccoloborghesi. Il sogno della propria morte fatto dall'Accattone a me sembra concepito secondo linee molto piccoloborghesi, o almeno aderendo ai criteri della religiosità piccoloborghese.

P. – Sono piuttosto sorpreso che mi dica questo, perché in proposito non l'ho mai pensata così. A me sembra che il sogno dell'Accattone abbia le caratteristiche cui accennavo prima, che sia epico-mitico-fantastico, tutte cose non certo tipiche della piccola borghesia. Forse si riferisce alla salvezza dell'anima, ma questo non è un problema borghese perché la borghesia non ha una religione trascendente, se non a parole; è solo catechistica e liturgica, non ha realtà. La borghesia ha sostituito al problema dell'anima, che è trascendente, la coscienza, che è una faccenda puramente sociale, mondana. La proiezione metafisica che l'Accattone fa della sua vita in un mondo a venire è mitica e popolare; non è piccoloborghese, ma se mai preborghese. Gli ideali piccoloborghesi di cui parlavo in *Mamma Roma* erano tutti meschini ideali mondani come la casa, il lavoro, il salvare sempre le apparenze, avere la radio, andare a messa la domenica, mentre in *Accattone* non credo che vi fosse niente di piccoloborghese come tutto questo. Il cattolicesimo in *Accattone* conserva quegli aspetti preborghesi, preindustriali e pertanto mitici che tipicamente sopravvivono soltanto nel popolo; in realtà il segno della Croce finale è sbagliato. Forse non l'ha notato, ma invece di

toccarsi la spalla sinistra e poi la destra, si toccano prima la destra e poi la sinistra, come fanno i bambini quando passa un funerale; quindi quel segno della Croce non è neanche cattolico, ma solo vagamente religioso, protettivo, e non è cattolico nel senso accettato, e perciò borghese, della parola.



### 3

## «*Mamma Roma*»

*H.* – Adesso vorrei passare a *Mamma Roma* e interpellarla su questo conflitto che interessa il personaggio di Anna Magnani: quel suo coltivare ideali e aspirazioni piccoloborghesi senza potere realizzarli... futilità della morale piccoloborghese. E perché per la parte ha scelto proprio Anna Magnani, che è un'attrice professionista?

*P.* – Ebbene, mi picco un po' di non fare errori nella scelta della gente che metto nei miei film e, particolarmente per *Il Vangelo*, credo di averla scelta proprio bene. L'unico errore che ho commesso è stato quello con Anna Magnani, anche se in realtà non è dipeso dal fatto che è un'attrice professionista. La ragione vera è che, se avessi preso Anna Magnani per fare una vera piccoloborghese, probabilmente ne avrei cavato una buona interpretazione. Il guaio è stato che non l'ho presa per fare questo, l'ho presa per fare una popolana con aspirazioni piccoloborghesi, e Anna Magnani non è affatto così. Poiché scelgo gli attori per quello che sono e non per quello che devono fingere di essere, ho sbagliato nella valutazione del personaggio, e per quanto la Magnani abbia compiuto uno sforzo commovente per fare quello che le chiedevo, il personaggio non è venuto fuori davvero. Volevo far risaltare l'ambiguità della vita di un sottoproletariato con una sovrastruttura piccoloborghese. Questo non è venuto fuori, perché Anna Magnani è nata e vissuta da piccoloborghese e quindi come attrice non ha le caratteristiche adatte per quel personaggio.

*H.* – Come ha scoperto Ettore Garofalo?

*P.* – È stato un piccolo colpo di fortuna. Conoscevo il fratello maggiore, che abitava a Trastevere. Lui l'ho visto una sera, andando a cena in un ristorante

dove faceva il cameriere, da Meo Patacca, esattamente come l'ho mostrato nel film, mentre portava una fruttiera e sembrava una figura uscita da una tela del Caravaggio. Scrisi la sceneggiatura modellandogliela addosso, senza dirgli niente, e quando fu terminata andai da lui e gli chiesi se voleva fare il film.

*H.* – La morte di Ettore è presa da un fatto realmente accaduto a Roma, non è così?

*P.* – Sì, circa un anno prima che scrivessi quel soggetto un giovane di nome Marcello Elisei morì proprio a quel modo.

*H.* – La scena del film, unitamente al fatto che uno era effettivamente morto a quel modo in prigione, ebbe qualche effetto? La gente reagì?

*P.* – Be', qualche effetto lo ebbe, ma non poi tanto, perché fatti di questo genere, sa, in Italia sono abbastanza frequenti. Proprio ieri leggevo sui giornali la denuncia di Parri contro la polizia. Questi metodi polizieschi non sono una novità. Sì, ebbe effetto, ma nel contesto generale del film, non come episodio a sé.

*H.* – La sceneggiatura che ha pubblicato nel libro *Alì dagli occhi azzurri* è alquanto diversa da quella seguita nel film. Anzi, parecchie delle sceneggiature che ha pubblicato differiscono notevolmente da quelle usate nei film. Come mai?

*P.* – La sceneggiatura di *Accattone* è quasi identica, salvo un episodio che ho ommesso perché troppo lungo. Anche in *Uccellacci e uccellini* è quasi identica, e anche qui manca solo un episodio che ho dovuto tagliare perché troppo lungo, ma che avevo girato. Queste due, quindi, sono pressoché identiche nel film e nel libro, salvo che per una sequenza tagliata per motivi di lunghezza. *Mamma Roma* è un caso diverso. Qui la sceneggiatura era esattamente quella originale, ma nella versione che ho pubblicato due o tre anni dopo aver girato il film ho apportato alcuni cambiamenti, per ragioni letterarie. Rileggendola a distanza di tempo dalla realizzazione del film non mi è piaciuta, dal punto di vista letterario, e perciò l'ho cambiata.

*H.* – I critici che tanto si erano lamentati delle musiche di *Accattone*

sembrano aver poi digerito senza troppe difficoltà quelle di *Mamma Roma*. Saprebbe dirmi perché?

*P.* – Non ne sono sicuro. Credo che quello che li scandalizzò in *Accattone* fosse l'accostamento del violento sottoproletariato romano alla musica di Bach, mentre in *Mamma Roma* c'era un altro tipo di combinazione che era meno scostante: gente comune che cerca di essere piccoloborghese con la musica di Vivaldi, che è molto più italiana di quella di Bach e si basa su motivi popolari, per cui la contaminazione risulta meno violenta e traumatica.

*H.* – Vi sono due cose che a me non sono parse del tutto chiare. Una è quando Franco Citti dice a Ettore di sua madre: questo è inteso a provocarne la completa demoralizzazione?

*P.* – Sì, certamente. Gli provoca un trauma assoluto perché Ettore non è vissuto totalmente nel mondo del sottoproletariato. Le farò un esempio: in un mondo completamente sottoproletario, un mondo senza alcun carattere borghese, un mondo sottoproletario quasi nel senso di un campo di concentramento, quando un ragazzo scopriva che sua madre era una prostituta le regalava un orologio d'oro per indurla a far l'amore con lui: forse questa è la reazione giusta, in un contesto sottoproletario. Invece Ettore è stato educato dalla madre ad avere una visione del mondo in una certa misura piccoloborghese; era stato in collegio da bambino, e così scoprire che sua madre fa la prostituta gli provoca un trauma, proprio come capiterebbe a qualsiasi ragazzo della borghesia se venisse a sapere qualcosa di brutto sul conto della propria madre. Perciò ha un collasso, una vera crisi che alla fine lo conduce alla morte.

*H.* – L'altra cosa che non mi è parsa chiara è che Bruna non sembra appartenere come gli altri al mondo del sottoproletariato.

*P.* – Potrebbe contrapporre la Stella di *Accattone* alla Bruna di *Mamma Roma*. Stella è completamente immersa nel suo mondo sottoproletario fatto di povertà, di angustie e di fame. Vive in una vera baracca. Invece, se lei ricorda, Bruna a un certo punto indica il posto dove abita; mentre si avvia con Ettore in mezzo alle rovine camminando lungo quella specie di argine, quando si allontanano per far l'amore, dice: «Guarda lassù» e addita un

grosso gruppo di caseggiati dell'INA-Casa. Ovviamente in quelle case c'è tutto: la tv e la radio e il resto. Bruna non appartiene al sottoproletariato in quanto a Roma non c'è un sottoproletariato a cui appartenere, perché non c'è industria; ma c'è per così dire un sottoproletariato superiore, un sottoproletariato nella fase in cui tende a diventare piccola borghesia e quindi, forse, fascista, conformista eccetera; il sottoproletariato nel momento in cui non è più barricato nelle sue borgate ma è esposto e aperto all'influenza della piccola borghesia e della classe dominante attraverso la televisione, la moda e così via. Bruna è nel contempo sottoproletaria e già corrotta dalle influenze della piccola borghesia.

H. – La morte è enfatizzata anche più in *Mamma Roma* che in *Accattone* – ed è un argomento del quale lei ha parlato molto in rapporto con l'irrazionale.<sup>19</sup>

P. – La morte determina la vita, io sento così, e l'ho anche scritto, in un recente saggio, dove la paragono al montaggio. La vita acquista un senso quando è finita; prima di quel momento non ne ha, il suo senso è sospeso e pertanto ambiguo. Comunque, per essere sincero, devo aggiungere che per me la morte è importante solo se non è giustificata e razionalizzata. Per me la morte è il massimo dell'epicità e del mito. Quando le parlo della mia tendenza al sacrale, al mitico, all'epico, dovrei dire che essa può essere completamente appagata solo dall'atto della morte, che secondo me è l'aspetto dell'esistere più mitico ed epico: tutto questo, tuttavia, a un livello di puro irrazionalismo.

H. – In un'intervista a «Image et Son», Barthes dice che il cinema non dovrebbe mirare ad avere un senso, ma a sospendere il senso. È d'accordo con lui? È un problema al quale ha rivolto la sua attenzione?

P. – Sì, quella è una mia vecchia idea che ho espresso varie volte ingenuamente e rozzamente quando ho detto che i miei film non mirano ad avere un senso compiuto. Finiscono sempre con una domanda; io intendo sempre che non concludano, che restino in sospeso. Questa cosa di Barthes, della quale ho parlato soprattutto in relazione a Brecht, si era già espressa, forse fino a un certo punto inconsapevolmente, nel mio stile e nella mia ideologia.



## «*La ricotta*»

H. – Quando fece *La ricotta* stava già pensando al *Vangelo*?

P. – Sì, scrissi la sceneggiatura della *Ricotta* mentre stavo ancora girando *Mamma Roma*, ma pensavo già di fare *Il Vangelo* prima di incominciare le riprese della *Ricotta*, e quando effettivamente girai quest'ultima avevo già scritto il *treatment* del *Vangelo*, e delineato le idee creative in generale.

H. – Mi dica: *Ro.Go.Pa.G.* fu concepito come opera unitaria? C'era qualche accordo circa quello che avrebbero fatto lei e Godard e Rossellini, o tutti e tre faceste quello che volevate, ciascuno per proprio conto?

P. – Sfortunatamente, Bini organizzò il film a modo suo. Già prima avevo avuto l'idea di fare *La ricotta*, e l'avevo proposta a un altro produttore, che morì. Ma i suoi l'avevano tirata per le lunghe perché avevano paura; pensavano che fosse troppo violento. In ogni modo, non ero riuscito a far decollare il film e così mi trovai ad avere quella sceneggiatura pronta quando Bini mi chiese se volevo farne un film per lui. Però aveva già deciso di fare un film a episodi. Non ebbi alcun contatto né con Rossellini né con gli altri; seppi solo che anche loro stavano preparando degli episodi.

H. – Orson Welles è un altro attore professionista che ha usato, in questa occasione. Come andò? Chi l'ha doppiato, visto fra l'altro che doveva leggere una sua poesia?

P. – Be', come le ho già detto, io scelgo gli attori per quello che sono realmente; scelsi Welles per quello che è: un regista, un intellettuale, un uomo che aveva qualcosa del personaggio che viene fuori nella *Ricotta*; anche se, naturalmente, è una persona molto più complessa di tutto questo.

A doppiarlo fu Giorgio Bassani.

*H.* – Se sceglie gli attori per quello che sono, deve allora esservi una continuità nei personaggi da un film all'altro: per esempio, l'uomo che fa il giornalista nella *Ricotta* è la stessa persona che è raggirata e irrisa in *Mamma Roma*. È questa la sua funzione, di essere gabbato anche nella *Ricotta*?

*P.* – Ciò che una persona è *veramente* è qualcosa di profondo e misterioso. La caratteristica profonda e misteriosa di quest'uomo non è che si lasci raggirare, cosa tipica di molta gente, in particolare quella ingenua e gentile; la caratteristica più profonda è la sua volgarità, una volgarità fondamentalmente incolpevole, perché egli non si rende conto di quello che è. È solo un poveraccio che sprizza volgarità da tutti i pori. Non credo che sia cattivo o qualsiasi altra cosa: è vile e profondamente volgare, ma con innocenza. È questa la vera qualità di cui mi sono servito in entrambi i film.

*H.* – A quanto sembra, lei pensa che il conformismo sia un carattere essenziale dell'uomo medio: è una delle parole che usa in *Comizi d'amore*, quando parla agli studenti dell'Università di Bologna e cerca di indurli a dare una definizione del conformismo. Lei che cosa pensa che sia, e fa parte dell'essenza dell'uomo moderno non rendersi conto di ciò che egli stesso è?

*P.* – Si potrebbe dire che è la decadenza dell'integrazione nella società. L'uomo medio è fiero di essere quello che è e vuole che tutti gli altri siano uguali a lui. È riduttivo; non crede nella passione e nella sincerità, non crede in quelli che si svelano, che si confessano, perché non ci si aspettano queste cose dall'uomo medio. Ma l'altra sua caratteristica, uguale e di segno opposto, è che questa sua coscienza non è coscienza di classe; è moralismo, non coscienza politica.

*H.* – Quella è stata la prima volta che ha usato il colore e lo zoom: ha incontrato difficoltà?

*P.* – No, usare lo zoom è la cosa più facile del mondo. L'ho scoperto per caso. Ho visto che servendosene si potevano ottenere determinati effetti, e me ne sono servito. Poi, invece di fare un primo piano con un certo tipo di lente, l'ho fatto da una certa distanza con un 250 ricavando effetti pittorici che mi piacciono, che danno un'immagine masaccesca. Non ho avuto

difficoltà con il colore perché la sola cosa difficile è la scelta dei colori: nella vita reale ce ne sono troppi. Per questo ho scelto il Marocco per girare *Edipo*, perché lì ci sono soltanto pochi colori dominanti: ocra, rosa, marrone, verde, l'azzurro del cielo; solo cinque o sei colori che la macchina deve registrare. Per fare un film a colori veramente buono bisognerebbe dedicare un anno, un anno e mezzo a scegliere i colori giusti per ciascuna immagine, quelli di cui si ha veramente bisogno e non i venti o trenta colori che si trovano sempre nel cinema. Dunque *La ricotta* è stato facile: mi sono limitato a riprodurre esattamente i colori usati dal Pontormo e da Rosso Fiorentino.

H. – Ebbe un sacco di fastidi per quel film, non è vero? Come mai fu condannato alla prigione?

P. – Fui condannato a quattro mesi con la condizionale in base a una legge fascista che è ancora in vigore perché fra i magistrati di qui non è mai stata fatta una epurazione. Sono molti i magistrati condannati da tribunali antifascisti che ancora «siedono a scranna». Nel codice fascista sono contemplati molti reati di vilipendio, compresi quello alla nazione, alla bandiera, alla religione. Il processo fu una specie di farsa, e la sentenza fu ribaltata in appello. Non saprei ancora dire esattamente perché e di che fui imputato, ma per me si trattò di un periodo tremendo. Fui diffamato pubblicamente per settimane e settimane, e poi per due o tre anni doveti subire una specie di persecuzione inimmaginabile. Non posso, tuttavia, dire veramente perché tutto questo sia avvenuto, se non come espressione dell'opinione pubblica, che io giudico essere, cosa curiosa, profondamente razzista. Si dice che gli italiani non siano razzisti, ma io credo che sia una grossa bugia. La borghesia italiana finora non è stata razzista solo perché non ne ha avuto occasione. In Libia e in Eritrea gli italiani generalmente non erano razzisti perché erano dei sottoproletari calabresi e siciliani. La piccola borghesia non ha avuto modo di dimostrarsi razzista, ma lo è. L'ho capito dal suo atteggiamento nei confronti dei miei film. L'opinione pubblica mi si è voltata contro per qualche indefinibile odio razzista, un odio che, come tutto il razzismo, è irrazionale. Non ha potuto accettare *Accattone* e i suoi personaggi sottoproletari. È stato il razzismo a dare all'opinione pubblica quella spinta che ha reso possibile il processo.



H. – Il film fu vietato definitivamente in Italia?

P. – No, fu proibito per qualche tempo dopo il processo e sequestrato, ma riuscii a farlo uscire con qualche taglio di minor conto, come una scena di un tale che gridava: «Via le croci» (quando il regista voleva girare un'altra scena); la battuta era stata giudicata anticattolica. Ma *La ricotta* non ha comunque avuto successo perché, come sa, se un film non esce al momento giusto è un fiasco assicurato.

## «*Comizi d'amore*» e «*La rabbia*»

*H.* – Ho appena visto *Comizi d'amore*: perché decise di fare quel genere di film? Che esito ebbe in Italia? E perché non andò mai all'estero?

*P.* – Non ebbe assolutamente successo in Italia. Lo proiettarono solo in qualche cinema «d'arte», ma non credo che non sia andato all'estero a causa del fiasco che ebbe in Italia. In qualsiasi caso avrebbe presentato grossi problemi di traduzione: sarebbero andati persi gli accenti dialettali e i giochi di parole; d'altronde sarebbe stato impossibile doppiarlo, e le didascalie in sottotitolo l'avrebbero reso troppo freddo. Chi non avesse conosciuto bene l'italiano non avrebbe potuto capirne il significato, sarebbe stato solo in grado di cogliere il *sensò* delle battute, ma non il *sentimento*. E in ogni caso avrebbe richiesto quanto meno un pubblico altamente specialistico, come avvenne in Italia, dove andarono a vederlo solo cinefili e sociologi.

*H.* – Sa perché andò a questo modo? Forse per le ragioni di cui Moravia e Musatti discutono nello stesso film...<sup>20</sup> paura e così via?

*P.* – Non credo; credo che il motivo di fondo sia stato molto più banale. Fu semplicemente che gli spettatori vi si vedevano riflessi con troppa fedeltà. Il mondo ideologico e sociale in cui gli italiani vivono diventa significativo solo per coloro che ne stanno fuori; quelli che vi sono dentro ci trovarono soltanto la loro vita quotidiana.

*H.* – Ma il soldato che dice: «È la società che ci obbliga a essere dei dongiovanni» dimostra consapevolezza delle pressioni sociali. Anche lui, immagino, sarà rappresentativo del pubblico che vide il film.

*P.* – Quando il soldato parla di «società» allude alla cerchia familiare e al suo

piccolo ambiente immediato. Usa il termine «società» in modo del tutto speciale. Quando lei dice che il film rispecchia la società italiana lo vede dal di fuori, come faccio anch'io adesso, perché sono riuscito a distaccarmene; ma l'italiano medio, che non ha una profonda consapevolezza del mondo né una vera coscienza sociale, non capisce quello che sta avvenendo. Si trova immerso nel film come nella vita di tutti i giorni.

*H.* – L'impressione più forte che ho tratto dalla visione di *Comizi d'amore* è stata quella di un forte impulso, fra quelli coi quali lei parlava, verso la repressione di tutto ciò che non capivano, in particolare l'omosessualità. Ha seguito ulteriormente questo filone? C'era altro materiale al riguardo che lei non ha usato?

*P.* – Ce n'era un po', ma molto, molto simile. Una o due persone in Sicilia parlarono con maggiore sincerità e maggior violenza, però il materiale presentato nel film è sufficientemente rappresentativo. Gli italiani normalmente non sono molto repressi, dal punto di vista sessuale; anzi, al contrario. Se vuol discorrere di sesso con la gente comune può farlo con la massima libertà. La piccola borghesia, invece, è naturalmente repressa, come dappertutto, ma in genere non si tratta di una repressione autentica; è una cosa non molto sentita, piuttosto superficiale. La repressione non è così patologica come lo è in altre società borghesi che non hanno il cattolicesimo, religione sostanzialmente lassista. In Italia non c'è stata una rivoluzione protestante, anzi in realtà non c'è mai stata alcuna rivoluzione religiosa: il cristianesimo si è sovrapposto al paganesimo, in particolare fra la gente comune, senza cambiare nulla.

*H.* – Ma in Inghilterra, dove una rivoluzione protestante c'è stata, la maggior parte delle violenze fisiche avviene in famiglia; e certamente nella società italiana la famiglia esiste. Che cosa mi dice della violenza in seno alla famiglia?

*P.* – Sì, la famiglia è il nido della convenzione, certo. Mi sorprende un poco che lo sia ancora in Inghilterra, perché fondamentalmente la famiglia è un'istituzione preindustriale. Le società industrialmente avanzate stanno cominciando a non aver più bisogno della famiglia. Questa è un nucleo di conservazione in una società agricola, ma oggi credo che in America, per esempio, cominci ad avere sempre meno importanza.

H. – Di recente Maurizio Ponzi ha fatto un «critofilm»<sup>21</sup> sul cinema pasoliniano, e per esemplificare le proprie tesi ha scelto *Comizi d'amore*, per la precisione quel momento nella scena del matrimonio in cui si sente la sua voce leggere una sua poesia. Immagino che l'abbia scelto a dimostrare che nei suoi film il fattore essenziale è il montaggio. È d'accordo?

P. – È un dilemma atroce. Per molto tempo ho pensato che il fattore essenziale fosse quello che i francesi chiamano *l'action profilmique*, vale a dire tutto ciò che viene a trovarsi davanti alla macchina da presa e che io rappresento. Altre volte sono stato portato a pensare che l'elemento essenziale sia il montaggio, perché la durata di un'immagine è certo d'importanza fondamentale: se una cosa la vedo per mezzo minuto ha un certo valore, se la vedo per tre minuti ne ha un altro. Perciò sono molto incerto.

Credo che Ponzi abbia fatto un bel film, un notevole tentativo di critica cinematografica attraverso le immagini. E credo che la ragione per cui ha scelto quel brano di *Comizi d'amore* sia perché è un esempio medio, rappresentativo di un mio stile che ha avuto abbastanza successo e nel quale il montaggio ha sicuramente importanza, ma non troppa.

H. – Che cosa pensa della *Rabbia*?

P. – *La rabbia* è uno strano film, in quanto è fatto interamente con materiale documentario; io non ho girato un solo fotogramma. In gran parte si tratta di pezzi di cinegiornali, ovviamente del tutto banali e del tutto reazionari. Ho scelto alcune sequenze tratte da cinegiornali degli ultimi anni Cinquanta e le ho messe insieme a modo mio: per lo più si riferiscono alla guerra d'Algeria, al pontificato di Papa Giovanni, e c'erano alcuni episodi minori, come il ritorno dei nostri prigionieri di guerra dalla Russia. La mia idea era, diciamo, quella di realizzare una denuncia marxista della società del tempo e di quello che vi stava avvenendo. Una cosa curiosa di questo film è che il commento è in versi. Scrisi questi testi poetici espressamente, e lessero Giorgio Bassani – che doppiò Orson Welles nella *Ricotta* – e il pittore Renato Guttuso. La cosa migliore, nella mia metà del film, l'unico pezzetto degno di essere conservato è la sequenza dedicata alla morte di Marilyn Monroe.

H. – Il film non andò in programmazione, non è vero, a causa della storia di

*P.* – Non è una storia molto interessante. Io feci il mio episodio, pensando che quello fosse tutto, ma quando ebbi finito il produttore decise che voleva un successo commerciale e così ebbe la brillante idea di far girare un altro episodio con un commento proveniente dall'altra estremità dello spettro politico. Purtroppo la persona che scelse, Guareschi, era inaccettabile. Di conseguenza vi fu qualche diverbio con il produttore; e comunque il film non venne neanche programmato perché la gente comune non era interessata ad argomenti così altamente politicizzati.

## 6

### «*Sopralluoghi in Palestina*» e «*Il Vangelo secondo Matteo*»

*H.* – In origine, *Sopralluoghi in Palestina* era destinato alla proiezione in pubblico, o era invece concepito come un film di ricerca ad uso personale?

*P.* – Fu una cosa del tutto casuale, e in realtà io non ebbi alcuna parte nella scelta dei luoghi o nei movimenti di macchina o nel girare e tutto il resto. Quando andammo in Medio Oriente c'era con noi un operatore inviato al nostro seguito dalla casa produttrice. Io non gli suggerii mai niente, anche perché non pensavo affatto di servirmi del materiale che lui girava per farne un film; volevo solo raccogliere un po' di documentazione che mi aiutasse a impostare *Il Vangelo*. Quando tornai a Roma, il produttore mi chiese di mettere assieme un po' del materiale girato e di farci su un commento, in modo da poter mostrare il tutto ad alcuni distributori e capocchia democristiani che avrebbero potuto essere utili ai produttori. Io non controllai neppure il montaggio. Lo feci fare da qualcuno e mi limitai a dargli un'occhiata, ma lasciai tutto quello che c'era, compresi certi brutti tagli fatti da quello che avevo incaricato, e che non era nemmeno uno specialista. Me lo feci portare in sala di doppiaggio e improvvisai un commento. Insomma, è stata una faccenda così, ripeto, improvvisata.

*H.* – Le conversazioni fra lei e don Andrea devono essere state registrate in quel periodo.

*P.* – Sì, quelle erano vere, ma fu sempre l'operatore a decidere quali registrare e quali no.

*H.* – Dopo la faccenda della *Ricotta* avrà avuto qualche difficoltà nel

ristabilire buone relazioni con i rappresentanti della Chiesa, immagino.

*P.* – Ero stato in buoni rapporti con don Giovanni Rossi e altri della Pro Civitate Christiana, e con alcune persone della sinistra cattolica, ma questo, diciamo, prima dell'affare della *Ricotta*. Tutto fu reso più facile, però, grazie all'ascesa al soglio di Papa Giovanni XXIII, che obiettivamente rivoluzionò la situazione. Se Pio XII fosse vissuto altri tre o quattro anni, non sarei mai stato in grado di fare *Il Vangelo*.

*H.* – Un punto che a me è sembrato un po' strano, in *Sopralluoghi*, è quello in cui lei trova alcuni bambini arabi e dice qualcosa come: «Questi non andranno bene per il film, perché si vede che la parola di Cristo non è passata sui loro visi». Non l'ho capito, veramente.

*P.* – La cosa è piuttosto difficile da spiegare; è una di quelle cose che vengono dal cuore. Ma storicamente è vero, non può dirmi che non lo è. È una cosa che ho detto così, per ispirazione, anche se nel contempo è banale; è vera nel senso più pratico e brutale della parola, come è vera per noi nell'Italia meridionale: si vede che la parola di Cristo non è passata di là perché la loro moralità non è evangelica, non è fondata sull'amore ma sull'onore. Non c'è pietismo; fondamentalmente non c'è nemmeno pietà, nell'accezione cristiana del termine... cioè in senso lievemente ricattatorio. Se la pietà c'è è perché c'è, non perché dovrebbe esserci e ci si aspetta che ci sia. E questo lo si vede meglio negli arabi che nei nostri meridionali.

*H.* – Quanto tempo ci ha messo a capire che quel materiale era tutto inutilizzabile? Nel film, credo che sia don Andrea Carraro a dirlo per primo, ma si ha la netta impressione che lei se ne fosse già reso conto.

*P.* – Quando atterrai a Tel Aviv, non distinsi niente, naturalmente. Era notte. Tutto quello che riuscii a vedere fu un aeroporto e una città. Noleggiai una macchina e mi recai nell'interno. All'inizio, proprio all'inizio, fissai alcune immagini di un mondo antico, prevalentemente arabo. In un primo tempo ho pensato che avrei potuto servirmene, ma subito dopo cominciarono a comparire i *kibbutzim*, e cantieri di rimboschimento, industrie leggere e così via, e allora mi resi conto che era inutile: lo capii dopo poche ore di auto.

*H.* – Di recente, dopo la guerra dei Sei Giorni,<sup>23</sup> lei ha pubblicato delle

poesie che aveva scritto durante il suo soggiorno in Palestina ma che non aveva pubblicato a quell'epoca, insieme con un testo su Israele che era più o meno un attacco all'«Unità». È un po' difficile dedurre che cosa ha pensato di Israele come società; perciò me lo dica adesso, per favore.

*P.* – Le poesie pubblicate su «Nuovi Argomenti» sono poesie che non ho incluso nel volume *Poesia in forma di rosa*, dove c'è una sezione intitolata «Israele» nella quale si rende l'idea dell'impressione che ha destato in me quella società. È stata un'impressione contraddittoria, nel senso che io la disapprovo radicalmente in quanto si fonda su un'idea sostanzialmente razzista, messianica e religiosa, l'idea di una Terra Promessa basata su ragioni religiose vecchie di tremila anni, cosa completamente folle. Non accetto la premessa, che è nazionalistico-religiosa: è una cosa orribile, anche se in fondo è lo stesso principio su cui si fondano tutti gli stati.

Però, su questa premessa, è stata costruita una nazione che ispira grande simpatia; ad esempio i *kibbutzim*, benché siano luoghi tristissimi che fanno venire in mente i campi di concentramento, e la propensione degli ebrei per il masochismo e l'autoesclusione, nello stesso tempo sono qualcosa di nobilissimo, uno degli esperimenti più democratici e socialmente avanzati che abbia mai visto. Inoltre, ho sempre amato gli ebrei perché sono stati degli emarginati, perché sono tuttora oggetto di odio razziale, perché sono stati costretti a restare estranei alla società.

Ma una volta fondato il loro proprio stato non sono più dei diversi, non sono più una minoranza, non sono degli emarginati; sono la maggioranza, sono i normali. E questo mi ha dato una piccola delusione, non saprei esattamente come spiegarla. Loro, che sono sempre stati i paladini della diversità, del martirio, della lotta dell'altro contro il normale, ora sono diventati la maggioranza, i normali: questa è stata una cosa che ho trovato un po' difficile da digerire.

*H.* – Chi ha il potere di prendere decisioni come quella del cambiamento del titolo di un film? Lei sa, vero, che il titolo *Il Vangelo secondo Matteo* è stato cambiato nell'edizione inglese, così come è stata cambiata la dedica a Giovanni XXIII<sup>24</sup>

*P.* – È una domanda che mi faccio spesso, e con notevole angoscia, devo dire. Non so come agire contro questo genere di soprusi. Mi piacerebbe



sapere come fa lei, perché io mi sento del tutto disarmato.

H. – Da quanto ha detto circa l'educazione ricevuta è chiaro che il cattolicesimo non è qualcosa che lei abbia dentro, ma piuttosto un'entità con cui lei ha deciso di stabilire un rapporto che rimane soprattutto esteriore: come con un fattore della società italiana e non come un fattore della sua personalità. È abbastanza giusto vedere in questo la ragione per la quale ha scelto il testo di un Vangelo per farne un film?

P. – Ecco, se lei ha visto *Il Vangelo* come opera di un cattolico praticante, ha ragione a farmi questa domanda. Ma non credo che sia giusto. Forse non me n'ero reso conto io stesso fino a un mese fa, quando l'ho rivisto a distanza di due o tre anni. Non è un'opera da cattolico praticante, mi è sembrato un lavoro sgradevole, terribile, in certi punti francamente ambiguo e sconcertante, in particolare nella figura del Cristo. Solo esteriormente il film presenta i caratteri tipici dell'opera cattolica. Ma dal punto di vista interiore, non credo di aver mai fatto una cosa più mia, più tagliata addosso a me del *Vangelo*, per le ragioni che le dicevo prima: la mia tendenza a vedere sempre e in ogni cosa, anche negli oggetti e negli eventi più banali, ripetitivi, semplici, qualcosa di sacrale, mitico, epico. In questo senso *Il Vangelo* era la cosa più adatta a me, anche se non credo alla divinità del Cristo, perché la mia visione del mondo è religiosa, improntata a una religione mutila perché non ha nessuna delle caratteristiche esteriori della religione, ma è tuttavia una visione religiosa del mondo, e perciò per me fare *Il Vangelo* è stato il culmine del mitico e dell'epico.

Inoltre, il film è fitto di miei temi e motivazioni personali: ad esempio tutti i personaggi minori, tratti dal sottoproletariato agricolo e pastorale del Sud, sono completamente miei,<sup>25</sup> e di questo mi sono reso davvero conto solo rivedendolo di recente, e mi sono reso conto che anche la figura del Cristo mi appartiene interamente, a causa della tremenda ambiguità che c'è in essa.

H. – In base a quali criteri ha scelto il personaggio di Cristo?

P. – Ebbi un'ispirazione improvvisa, fondata sugli elementi della mia psicologia e sul mio modo di vedere le persone. Passai più di un anno guardandomi in giro alla ricerca di qualcuno per fare Cristo, e avevo quasi deciso di servirmi di un attore tedesco. E poi un giorno tornai agli uffici della casa produttrice e trovai questo giovane spagnolo, Enrique Irazoqui,

che era lì seduto in attesa di parlarmi, e non appena lo vidi, prima ancora che avesse modo di aprir bocca, gli dissi: «Scusi, le andrebbe di lavorare in un mio film?» Prima ancora di sapere chi fosse e tutto il resto. Era una persona seria, e così mi disse: «No». Ma a poco a poco riuscii a fargli cambiare idea.

H. – Ho letto da qualche parte che aveva pensato di usare un poeta per il ruolo di Cristo; i due nomi che si facevano erano quelli di Kerouac e Evtušenko. Sembra un po' strano, non le pare?

P. – Si trattava solo di eventualità. Poiché avevo in mente di rappresentare il Cristo come un intellettuale in un mondo di poveri disponibili alla rivoluzione, e cercavo un'analogia fra quello che Cristo fu veramente e chi avrebbe potuto impersonarlo, pensai anche che l'unica possibilità fosse quella di usare un poeta; perciò li passai in rassegna e i due che per un momento attrassero la mia attenzione furono Evtušenko e Kerouac. Ma poi scoprii che la fotografia di Kerouac era vecchia di dieci o quindici anni. Comunque ve ne furono altri, oltre a loro, che presi fuggevolmente in considerazione.

H. – E per gli apostoli? Una volta in un'intervista lei ha detto che scelse degli intellettuali perché erano i soli «analoghi» che le riuscì di trovare. È così?

P. – No. Scelsi gli apostoli in base alle notizie che si hanno su di loro. Alcuni erano dei popolani, come Pietro che faceva il pescatore, per cui affidai la parte a un giovane ebreo del sottoproletariato romano... circa metà degli apostoli erano persone di umili origini. Altri, come Matteo, avevano una base culturale più evoluta, e quindi per fare Matteo scelsi un intellettuale.

H. – Il guaio, facendo un film del Vangelo, è che non si tratta soltanto di una vecchia storia. È una vecchia storia che in una società come quella italiana è diventata proprietà di un'istituzione, la Chiesa cattolica. È difficile *leggere* il Vangelo, in senso althusseriano, e certo un film che lo abbia a soggetto corre allo stesso modo il rischio di diventare proprietà della Chiesa come istituzione, in questa particolare situazione culturale.

P. – Sì, sono d'accordo, questo era un pericolo reale, ma lei deve anche tener presente che in Italia nessuno legge il Vangelo, proprio nessuno. Domandai a tutti quelli che conosco, e solo tre o quattro, al massimo,

l'avevano letto. Quindi il pericolo che dice era molto minore in Italia che altrove; in realtà, fare un film sul Vangelo sarebbe stato come un suggerimento rivolto agli italiani di leggere il Vangelo per la prima volta. Peraltro sarebbe stato un pericolo molto più grave in un Paese come l'Inghilterra, dove la lettura del Vangelo è molto diffusa. Infatti il film ebbe in Italia un'accoglienza molto diversa da quella che ricevette in Inghilterra e in America: in Italia fu una novità sconcertante e scandalosa in quanto nessuno aveva mai letto il Vangelo secondo Matteo, mentre in Inghilterra e in America non fece altro che confermare l'opinione di gran parte della gente, e certo non fu considerato scandaloso.

*H.* – Che cosa intendeva dire quando dichiarò che quel testo era l'unico nel quale lei si era imbattuto che possedesse una sua «bellezza morale»<sup>26</sup>

*P.* – Questa è un'altra delle mie osservazioni istintive, «ispirate», che sono difficili da spiegare, in parte anche perché sono un po' retoriche. Era, quello del film, un momento di crisi letteraria: molti fino allora avevano avuto un certo codice di criteri estetici, e l'avevano perduto perché la cultura italiana era caduta in crisi. Credo di aver voluto dire che la bellezza non era più riconoscibile come fatto estetico, ma morale.

*H.* – Ha anche detto che il film fu in una certa misura il prodotto di un riflusso di irrazionalismo in lei. Ma questo è un fenomeno che è molto difficile mettere d'accordo con la tradizione della cultura italiana, che si è distinta per il suo rifiuto sia dell'irrazionalismo sia del razionalismo. Perciò, non solo per ragioni culturali, ma anche per ragioni più immediate, di ordine religioso, lei sperimentò gravi difficoltà di espressione.

*P.* – Sì, lei ha ragione a proposito della cultura italiana. Pur tuttavia, negli ultimi anni si è sviluppata una certa dialettica fra razionalismo e irrazionalismo. Tutta la nostra cultura prebellica, l'ermetismo e così via, era irrazionalistica: aveva sostituito la razionalizzazione alla ragione, ma restava irrazionale.

Il periodo postbellico diede la stura a un'alluvione di sentimentalismo, con la scoperta della piatta vita quotidiana e tutte le cose del genere. Però, assieme a questo, si manifestò anche il primo serio ripensamento di natura razionalistico-ideologica, e posso onestamente dire che questo coincise con la rivista «Officina», fondata da me e da numerosi miei amici, Leonetti,

Roversi, Fortini e altri, a metà degli anni Cinquanta. «Officina» fornì la prima revisione critica, a carattere razionalistico, del neorealismo e della letteratura italiana nel suo insieme, naturalmente in forma piuttosto sporadica e frammentaria. Questo razionalismo aveva origini marxiste, ma con tendenze eterodosse, e nonostante tali origini marxiste era fortemente in polemica con il Partito Comunista, portato a cedere troppo a un certo tipo di sentimentalismo; ad esempio era troppo morbido verso il Vaticano (come dimostrò con l'assenso al mantenimento del Concordato), in un periodo in cui il Vaticano era spaventosamente reazionario, e tutto brulicava di fascisti.

*H.* – Ha trovato dei begli ambienti naturali per le riprese: dov'erano?

*P.* – Tutto il film è stato girato nell'Italia meridionale. Avevo già deciso di far così anche prima di recarmi in Palestina, dove andai solo per mettermi la coscienza a posto. Sapevo che avrei rifatto il Vangelo per analogia. L'Italia meridionale mi ha dato modo di fare la trasposizione dal mondo antico al moderno senza la necessità di ricostruirlo archeologicamente o filologicamente. Feci un grande giro del Sud in macchina, da solo, scelsi le località adatte e poi vi tornai coi miei assistenti per pianificare la produzione.

*H.* – Dov'era Gerusalemme, per esempio?

*P.* – Gerusalemme era la parte vecchia di Matera, quella dei «Sassi», che oggi purtroppo sta andando in rovina. Betlemme era un paese delle Puglie chiamato Barile, dove la gente fino a pochi anni fa viveva veramente nelle grotte. I castelli erano alcuni di quei castelli normanni che costellano la Puglia e la Lucania. Il deserto dove Cristo cammina con gli apostoli lo girai in Calabria. E Cafarnao la feci con due paesi: la parte bassa, sul mare, è un villaggio vicino a Crotone, e la parte che guarda verso l'interno è Massafra.

*H.* – Nell'insieme, i critici le riconoscono il merito di essere riuscito nell'intento di fare un Vangelo cinematografico per analogia anziché attraverso una ricostruzione, ma hanno notato l'omissione di qualsiasi riferimento al contesto politico. Da quanto ha detto circa il suo progetto di un film su san Paolo, sembra però che si proponga un comportamento piuttosto diverso. Accetta le critiche che le sono state mosse a questo riguardo?

*P.* – Il semplice fatto che ho realizzato il film per analogia significa che non ero interessato alla precisione. Caso mai mi interessava tutt'altro. Ovviamente, lasciai fuori fattori politici e sociali obiettivamente importanti. Per mia natura, adottai una posizione ben definita nella mia ricreazione; dovendo scegliere fra una esatta riproduzione della Palestina di duemila anni fa e l'accostamento alla realtà di oggi, non potevo non optare per il secondo. Inoltre, assieme a questo metodo di «ricostruzione analogica», c'è quell'idea del mito e dell'epicità di cui ho tanto parlato: quindi, raccontando la storia di Cristo non volli ricostruire Cristo come effettivamente fu. Se avessi ricostruito la storia di Cristo qual era non avrei fatto un film religioso, perché non sono un credente. Non credo che Cristo sia il figlio di Dio. Avrei fatto al massimo una ricostruzione positivista o marxista, e quindi nel migliore dei casi la storia di una vita che avrebbe potuto essere quella di uno qualsiasi dei cinque o seimila santoni che a quel tempo predicavano in Palestina. Ma io non volevo far questo, perché non sono interessato alla dissacrazione: è una moda che detesto, è piccoloborghese. Io voglio riconsacrare le cose per quanto possibile, voglio rimitizzarle. Non volevo ricostruire la vita di Cristo come fu veramente; volevo invece fare la storia di Cristo più duemila anni di tradizione cristiana, perché sono stati duemila anni di storia cristiana a mitizzare quella biografia, che altrimenti, come tale, sarebbe stata quasi insignificante. Il mio film è la vita di Cristo più duemila anni di storie narrate sulla vita di Cristo. Era quello il mio intento.

*H.* – Fu proprio questo problema di tradurre in film il testo di un credente, essendo un non credente, che le creò notevoli fastidi pratici e teorici, e che contribuì a far germinare alcune delle sue teorie sul cinema, credo.

*P.* – Molto succintamente, ecco che cosa avvenne. Già in *Accattone* il mio stile era religioso, o io credevo che lo fosse (anche se preferisco il termine «sacrale»), e tutti i critici lo giudicavano tale, anche se lo definivano «cattolico» piuttosto che «religioso», commettendo un errore. Ma era religioso nello stile, non nei contenuti: è possibile imbrogliare nei contenuti, ma non si può imbrogliare nello stile. Quando posi mano al *Vangelo* credevo di avere la giusta formula bella e pronta, e incominciai le riprese con le stesse tecniche e nello stesso stile usati in *Accattone*. Ma dopo due giorni ero completamente in crisi e contemplai perfino l'idea di abbandonare tutto, cosa che non mi era mai capitata prima in vita mia. Quella volta invece

mi capitò. Usare lo stile sacrale per *Il Vangelo* era come voler superare la perfezione: il risultato era soltanto retorica. Tecniche e stile sacrali in *Accattone* andavano bene, ma applicarle a un testo sacro era ridicolo; perciò mi persi di coraggio ed ero quasi sul punto di rinunciare, quando, mentre giravo la scena del battesimo, presso Viterbo, decisi di infrangere tutti i miei preconcetti tecnici. Incominciai allora a usare lo zoom, a studiare nuovi movimenti di macchina, nuove inquadrature che non avevano niente di sacrale, quasi documentaristiche. Ne emerse uno stile completamente nuovo.

In *Accattone* lo stile è lineare, estremamente semplice come in Masaccio o nella scultura romanica. Al contrario, lo stile del *Vangelo* è molto vario; combina momenti «sacrali» con altri a un passo dal documentario, una severità quasi classica con momenti quasi godardiani, ad esempio nei due processi a Cristo girati come cinema-verità. Lo stesso contrasto che c'è fra gli stili di *Accattone* e del *Vangelo* si vede nei riferimenti pittorici: in *Accattone* si trova un solo elemento figurativo: Masaccio, forse sotto sotto Giotto e anche la scultura romanica; nel *Vangelo* si incontrano fonti varie e diverse: Piero della Francesca (negli abiti dei farisei), la pittura bizantina (il viso del Cristo simile a quelli di Rouault) eccetera. Di recente ho visto una mostra di dipinti di Rouault dove c'erano dei Cristì che avevano la stessa faccia del mio. Insomma, i riferimenti pittorici sono numerosi. E questo vale anche per la musica: quella del *Vangelo* raccoglie vari stili e tecniche.

Il punto chiave della questione è che in *Accattone* raccontavo la storia in prima persona, nel *Vangelo* la situazione era diversa. Io, non credente, raccontavo la storia attraverso gli occhi di un credente. Questa commistione a livello del narratore si riflette in una commistione stilistica.

*H.* – Il cambiamento di tecniche durante le riprese del battesimo di Cristo fu dovuto a difficoltà di ordine tecnico, come ad esempio la conformazione del terreno?

*P.* – No, fu volontario. Passai una notte senza chiudere occhio e avevo deciso di rinunciare, ma quando uscii la mattina dopo volli invece rivoluzionare tutto: fu una decisione importante per me, perché non ero un professionista; in realtà non sapevo nulla di tecnica cinematografica quando incominciai *Accattone*, nemmeno quali fossero le diverse lenti e cose del genere.

H. – È rimasto qualcosa di quello che aveva girato prima del cambiamento?

P. – Sì, c'è il Getsemani, e il discorso della montagna. Cercai di salvare entrambe queste scene in fase di montaggio, ma non vanno bene e non mi piacciono.

H. – È curioso che, pur essendovi richiami a tanti diversi pittori e autori di cinema, il film finisca con l'essere sorprendentemente unitario. Lei disse che non riusciva a spiegarselo neppure lei... forse adesso potrebbe?

P. – No, sono tuttora sorpreso; evidentemente ho ingannato me stesso. Comunque, tuttavia, parlando di coacervo di stili non intendo una commistione casuale, ma un amalgama. È chiaro che il film possiede una sua unità stilistica, ma questa non va trovata in una qualche formula determinata; è una mescolanza di varie formule. Non ho mai detto che non vi sia unità stilistica: l'unità deriva proprio da questa mescolanza di stili.

La prima volta che visionai il film subito dopo averlo finito, pensai che aveva unità di stile, e la cosa mi sorprese; poi mi convinsi che questo dipendeva dal fatto che avevo raccontato la storia io stesso, e che quindi, probabilmente, in fin dei conti io credo. Quell'unità stilistica era soltanto la mia propria inconscia religiosità, venuta fuori a dare unità al film.

Poi ho rivisto *Il Vangelo* appena uno o due mesi fa e ho cambiato nuovamente idea: non è vero che abbia unità stilistica. Quello che accadde mentre giravo il film, mi dissi, fu che seguitavo continuamente a cambiare idea e a sperimentare tecniche nuove come la macchina portata a mano, il cinema-verità e così via. Perciò me lo aspettavo molto eterogeneo. Tuttavia quando lo vidi subito dopo averlo finito mi sembrò che fosse assai meno un guazzabuglio di quanto avevo presunto. Ma poi, rivedendolo ancora poco tempo fa, finalmente saltò fuori l'intima natura drammatica che non avevo colto alla prima visione. È un film violentemente contraddittorio, profondamente ambiguo e sconcertante, in particolare la figura del Cristo: a volte è quasi imbarazzante, non meno che enigmatica. Ci sono momenti orribili di cui mi vergogno, momenti che ricordano, e quasi sono, barocco da Controriforma, repellenti: i miracoli. Il miracolo della moltiplicazione del pane e dei pesci e quello di Cristo che cammina sulle acque sono di un pietismo disgustoso. Il salto da questa specie di scene degne delle immaginette sacre alla appassionata violenza della sua politica e della sua

predicazione è così grande che la figura del Cristo non può non ingenerare nel pubblico un forte senso di disagio. I cattolici escono dalla visione del film un po' scossi, con la convinzione che io abbia fatto di lui un cattivo. In realtà non è cattivo, è solo pieno di contraddizioni.

H. – È pieno di contraddizioni anche nel testo evangelico.

P. – In questo caso ho creato una specie di analogia involontaria. Ho ripetuto, per analogia, in una figura moderna le contraddizioni che sono presenti nel Vangelo. Il Vangelo è pieno di contraddizioni. E sono essenziali: sono esse a renderlo grande e ricco. Ma mentre le contraddizioni nel testo evangelico sono contraddizioni di contenuto, di significato, passione, fede, religione, quelle del mio film sono più di carattere esistenziale, e quindi più inquietanti.

H. – Tornando ai miracoli: alcuni sono ben raccontati nel Vangelo, mentre nel film stridono. È curioso, ma il miracolo nella *Terra vista dalla luna* è riuscito molto meglio. Quale pensa che ne sia la ragione?

P. – È molto semplice. Nel mio caso, tutto deve essere reale, anche se solo in forma analogica. Ho fatto i miracoli con l'aiuto di artifici, e lei può vederli. Se avessi potuto far camminare veramente Enrique Irazoqui sull'acqua, magari ipnotizzato, sarebbe stato stupendo. L'altro punto è che viviamo in una cultura che non crede più ai miracoli, e così a noi fanno un effetto sgradevole, ma non è così per un contadino meridionale che vive ancora in una cultura magica nella quale i miracoli sono reali come lo erano nella cultura in cui visse e scrisse Matteo. Perciò il contadino forse non nota l'artificio, il trucco.

H. – Qui sta un punto dove esiste una insanabile contraddizione fra quello che ha fatto lei e quello che faceva Matteo. La combinazione si sgretola quando lei rappresenta i miracoli.

P. – Perché per tutto il resto sono riuscito a trovare un'analogia, ma non per i miracoli. Forse avrei dovuto cercare di inventare miracoli nuovi, miracoli che non sono miracoli come il guarire gli infermi o camminare sull'acqua; forse avrei dovuto cercare di trasmettere quel senso del miracoloso che ciascuno di noi prova guardando l'aurora, ad esempio: non succede nulla, il



sole sorge, gli alberi sono illuminati dal sole. Per noi, forse, è questo ciò che va chiamato miracolo. Ma a quell'epoca non mi venne in mente, e adesso mi trovo a brancolare nell'incertezza. *La terra vista dalla luna* era in chiave surrealista, e questo ne fa tutto un miracolo.

H. – Che cosa farà in *San Paolo*?

P. – Non ce ne sarà neanche uno. Tutto quello che voglio metterci sono alcuni imbroglianti che fingono di far miracoli, e che poi sono severamente puniti da san Paolo. Il film sarà girato nel Sud, da qualche parte fra Napoli e Roma.

H. – Non crede di aver troppo sovraccaricato il testo di Matteo, ad esempio con tutte quelle citazioni pittoriche?

P. – No, credo che siano appropriate, come dimostra l'unità finale raggiunta. Lei ne è stato sfavorevolmente colpito, ma io non le trovo irritanti. Inoltre, come le ho detto, io volevo fare la storia di Cristo più duemila anni di cristianesimo. E, almeno per un italiano come me, la pittura ha avuto enorme importanza in questi duemila anni, e anzi è il maggiore elemento della tradizione cristologica.

H. – Quando ho visto il film per la prima volta, ho pensato che lei stesse muovendo una violenta critica dall'interno: le sequenze di apertura sembrano occuparsi di due persone che proprio non sanno che cosa stia loro accadendo; allo stesso modo, quando Cristo scende dalla montagna e passa accanto al gruppo dei contadini, si limita a urlare qualcosa e loro non possono assolutamente capire quello che dice. Poi, col procedere del film, secondo me, questo approccio protestatario è abbandonato.

P. – Volutamente. Ma le prime immagini di Maria e Giuseppe sono diverse: sono due creature terrestri alle quali sta capitando qualcosa di mostruosamente divino, e loro non sono all'altezza. Vi è una evidente sproporzione fra loro e i poteri celesti che scendono loro addosso. Ma fondamentalmente questa è solo una intensificazione di quell'elemento spirituale che è presente in ogni innocenza: ogni ragazza, ogni giovane donna innocente è piena di mistero. Tutto quello che ho cercato di fare è stato di moltiplicare per mille il mistero che c'è in questa particolare giovane donna.

L'uso della sproporzione, delle persone impreparate al confronto con eventi divini, è stato voluto. La prima frase del Cristo ai contadini l'ho girata e registrata così perché volevo imprimere un continuo crescendo alla sua predicazione. Come ricorderà, lui inizia il suo cammino quasi da solo. Roberto Longhi disse una cosa molto bella a proposito di quella scena: disse che gli era piaciuta perché Cristo partiva verso il mondo con l'impeto e il presentimento di un avvenire pieno di cose, proprio come un impressionista del secolo scorso che usciva dallo studio per andare a dipingere all'aperto.

*H.* – Poi lei ha insistito in questo trattamento stilistico, poiché in molti dei più aspri discorsi contro i farisei Cristo appare circondato da grandi folle, mentre in alcuni dei discorsi che i cattolici giudicano importantissimi non c'è quasi nessuno ad ascoltarlo.

*P.* – Sì, tutto questo perché ho pensato che la gente che gli stava intorno, come lo stesso Matteo, doveva considerare quei discorsi terreni sul problema del popolo ebraico e così via più importanti delle prediche puramente teologiche e metafisiche. In fondo, Matteo è il più «mondano» di tutti gli evangelisti.

*H.* – È stata questa la ragione per cui l'ha scelto?

*P.* – Sì, e perché è il più rivoluzionario; è il più vicino ai problemi reali di un'epoca storica. Personalmente, il Vangelo secondo Giovanni mi piace anche di più, ma pensai che per farne un film quello di Matteo fosse il migliore.

*H.* – Lei dice che Matteo fu il più rivoluzionario degli evangelisti, ma certo sa che molti lo giudicano invece il più controrivoluzionario; affermano che il suo primo intento era quello di convincere gli ebrei ad appoggiare Cristo, che era un moderato, contrario ai farisei che erano le guide religiose della lotta di liberazione nazionale.<sup>27</sup>

*P.* – Non mi interessava ricostruire con esattezza l'intera situazione. È la sensazione suscitata dal Vangelo alla prima lettura che è rivoluzionaria. Cristo che si aggira per la Palestina è veramente un turbine rivoluzionario:

uno che si avvicina a un paio di persone e dice: «Gettate le vostre reti, seguitemi e vi farò pescatori di uomini» è assolutamente un rivoluzionario. In seguito, naturalmente, uno può approfondire l'analisi, sia dal punto di vista storico sia da quello testuale, ma l'impressione alla prima lettura è profondamente rivoluzionaria.

*H.* – Che mi dice del testo?... Ad esempio, il Padre Nostro nella versione incompleta della Chiesa cattolica?

*P.* – Ho volutamente seguito la versione cattolica tradizionale per evitare polemiche inutili.

*H.* – E il linguaggio: è accessibile all'italiano medio?

*P.* – È leggermente antiquato, ma non poteva suonare strano agli italiani perché sono abituati al fatto che la religione sia esposta in quel tipo di linguaggio. Era una cosa normale, convenzionale, come lo è il linguaggio della televisione.

*H.* – Ci ha infilato dentro uno o due pezzetti che non si trovano in Matteo, come il testo di quando Cristo muore.

*P.* – Sì. Quello si trova in Isaia. È una delle poche libertà che mi sono permesso. C'è anche un altro pezzetto di Isaia quando Cristo cammina con gli apostoli in Calabria, proprio prima dell'investitura di Pietro. Ma tutto il testo di Matteo è pieno di citazioni da Isaia, e quindi ho pensato che fosse abbastanza lecito aggiungerne un paio.

*H.* – Ho ragione se penso che l'investitura di Pietro nella versione originale non c'era?

*P.* – La girai col resto del film, e la tagliai quando preparai l'edizione. Ma la cosa diede tanto dispiacere ai miei amici della Pro Civitate Christiana che ve la rimisi. Fu un atto di gentilezza verso i cattolici miei amici.

*H.* – Girò molto materiale non utilizzato?

*P.* – Ne girai abbastanza per fare un film della durata dalle due ore e mezzo alle tre ore: tutte le prediche escatologiche di Cristo, e qualche altro episodio,

come ad esempio quello degli indemoniati gadareni, che eliminai perché era veramente orrendo. In Italia abbiamo l'obbligo di far lavorare in ogni film almeno due allievi del Centro Sperimentale, quindi ne presi due per fare gli indemoniati, ma si vedeva troppo che erano studenti di una scuola di recitazione, la realtà era evidente e orribile, per cui buttai via quelle sequenze.

*H.* – Lei certo sa che il film non piacque a molti intellettuali di sinistra. Sciascia la definì come il sismografo del dialogo politico fra destra e sinistra. Fortini scrisse che il film era uno strumento del dialogo. Le diede fastidio?

*P.* – Il punto chiave della questione è che io ho effettivamente contribuito al dialogo. Non ne sono stato il sismografo, non l'ho semplicemente registrato, ma ho collaborato a provocarlo, e credo di aver avuto ragione. Quando incominciai a regolarmi in questo modo nessuno ci aveva pensato, deve capire questo. Non era un'occupazione alla moda, e io non sfruttavo una moda, anche se sapevo che poteva diventare un pericolo, e infatti dopo qualche tempo smisi di parlarne. Dissi la mia, e mi fermai lì. Non mi unii al coro di quelli che sfruttavano il dialogo. Tuttavia penso ancora che avevo ragione. Oggi sono comparsi gruppi di cattolici che sono a sinistra del PCI, il fenomeno di don Milani, la sinistra cattolica. Si tratta in ogni caso di fenomeni importanti, in Italia. Questi hanno già trascorso lo sfruttamento del dialogo, che, e dico poco, sta avvenendo fra Paolo VI e i comunisti (in forma altamente contraddittoria, naturalmente), ma la cosa non mi interessa. Quello che mi interessa è l'emergere di cattolici progressisti come don Milani. E quindi non posso ritenere che i miei sforzi per provocare il dialogo siano stati sterili.

## «Uccellacci e uccellini»

H. – Lei cambiò stile anche con *Uccellacci e uccellini*; in partenza, sarebbe dovuto essere quello che lei definì un film «ideocomico», ma non riuscì proprio così.

P. – Be', non saprei, forse riuscì così anche troppo: troppo «ideo», cioè, e non abbastanza «comico» (comunque, quella era solo una formula che avevo inventato per gioco, non si tratta di una vera categoria). Quanto a cambiamenti di stile, credo di avere uno stile di fondo che manterrò sempre: esiste una continuità di base da *Accattone* fino al *Vangelo*, continuità che naturalmente fa parte della mia psicologia e della mia patologia, che come lei sa sono immutabili (perfino *Teorema*, che in seguito avrei girato in modo totalmente diverso, in definitiva riuscì con caratteristiche analoghe a quelle di tutti gli altri film). In *Uccellacci e uccellini* l'elemento nuovo, credo, fu che cercai di farlo più «cinema»: non esiste quasi alcun riferimento alle arti figurative, mentre sono numerosi i riferimenti espliciti ad altri film. A differenza di *Accattone*, *Uccellacci e uccellini* è il prodotto di una cultura cinematografica anziché figurativa. Tratta della fine del neorealismo come una sorta di limbo, ed evoca il fantasma del neorealismo, particolarmente all'inizio, dove vi sono i due personaggi che lasciano scorrere la vita senza pensarci: cioè due tipici eroi del neorealismo, umili, quotidiani, inconsapevoli. Tutta la prima parte è un'evocazione del neorealismo, anche se di un neorealismo idealizzato. Vi sono altri punti, come l'episodio dei clown, il cui intento preciso è di evocare Fellini e Rossellini.<sup>28</sup> Certi critici mi accusarono di essere stato felliniano in quell'episodio, senza capire che era addirittura una citazione da Fellini. Infatti, immediatamente dopo il corvo si rivolge ai due dicendo: «L'epoca di Brecht e di Rossellini è finita». Tutto quell'episodio è una sola, lunga citazione.

H. – Non crede che i critici abbiano fatto confusione fra quello che diceva lei e quello che diceva il corvo?

P. – Credo di no, perché il corvo è estremamente autobiografico: fra esso e me l'identificazione è pressoché totale.

H. – A proposito: le ha dato molto da fare?

P. – Quel corvo era un animale selvaggio, era matto e quasi fece diventare matti anche tutti noi. Le dirò che fra gli sketch comici che pensai di fare ve ne era uno in cui Totò e Ninetto dovevano essere i padroni di un corvo come quello, perché per me fu una battaglia tremenda, la più dura della mia vita. Generalmente la principale preoccupazione di un regista, in Italia, è il sole, perché il tempo a Roma è molto capriccioso. Dopo il tempo, però, la mia più grave preoccupazione era il corvo. Le sequenze in cui compare nel film riuscii a metterle insieme girandole molte volte e poi organizzando laboriosissimamente il montaggio, ma fu un'impresa formidabile. Poi il corvo morì, e Ninetto ne risentì moltissimo, così che quando in seguito andò in India e vide tutti i corvi e le cornacchie che ci sono laggiù si sentì fra amici. Fra lui e loro si era stabilita una specie di complicità.

H. – E che mi dice di Totò? Prendendolo ha rischiato, visto che era già, almeno in Italia, un attore comico molto famoso, ma anche molto legato a un cliché. Non crede che nella mente del pubblico italiano fosse troppo associato al suo solito personaggio, benché per gli stranieri potesse andare benissimo?

P. – Scelsi Totò per quello che era: un attore, un tipo inconfondibile che il pubblico già conosceva. Non volevo da lui che fosse altro se non quello che era. Povero Totò, spesso mi chiedeva con molta gentilezza, e quasi come un bambino, se non poteva fare un film più serio, e io ero costretto a ripetergli: «No, no, voglio soltanto che tu sia te stesso». Totò, quello vero, era manipolato, artificioso, non era un personaggio ingenuo e genuino come il Franco Citti dell'*Accattone*. Era un attore costruito da lui stesso e dagli altri fino a diventare un tipo, ma io me ne servivo precisamente per questo, per il fatto che era un tipo. Era uno strano miscuglio di veracità napoletana credula e popolarasca, da una parte, e di clown dall'altra: era cioè riconoscibile,

neorealistico e insieme assurdo e surreale. Perciò lo scelsi, e questo era quello che era, anche nei peggiori film di tutta la sua vasta produzione.

H. – Come trovò Ninetto Davoli?

P. – Lo conobbi casualmente quando giravo *La ricotta*; era lì con un'intera banda di altri ragazzi a guardare noi che giravamo e lo notai subito, per i capelli ricci e per quel suo carattere che successivamente si sarebbe rivelato nel mio film. Quando pensai di fare *Uccellacci e uccellini*, mi vennero subito in mente lui e Totò, senza la minima esitazione. Gli affidai una piccola parte di pastorello nel *Vangelo*, una specie di provino, diciamo.

H. – Mi è parso strano che lei abbia scelto di trattare un rapporto padre-figlio, ossia un rapporto non solo generazionale ma anche di linearità familiare, per evidenziare una grande trasformazione ideologica.

P. – Ma Totò e Ninetto sono un padre e un figlio molto normali, non c'è nessuno scontro serio fra loro, vanno perfettamente d'accordo, incarnano un tipo che si perpetua: Ninetto è come Totò, c'è in entrambi la stessa combinazione di banalità assoluta insieme con qualcosa di magico. Non c'è conflitto generazionale fra loro. Il figlio si prepara a essere un uomo normale, quale è stato il padre, con differenze di ben poco conto, come il portare vestiti diversi dai suoi. Probabilmente andrà a lavorare alla Fiat; ma quali che possano essere le differenti caratteristiche, non arrivano al livello della consapevolezza, non diventano motivo di discordia o di rivalità con il padre.

H. – Non ho capito bene: è questa la tesi del film o la tesi che sta criticando?

P. – Totò e Ninetto sono l'umanità, e come tali sono insieme il vecchio e il nuovo. Ciò con cui si scontrano sono nuove situazioni storiche; come umanità non sono in contraddizione l'uno con l'altro.

H. – Ma prenda la morte di Togliatti, ad esempio, che ha una grossa parte nel film:<sup>29</sup> non ha segnato un grosso cambiamento nella vita italiana, per quanto mi è dato capire.

P. – No, di per sé no, ma è stata il simbolo di un cambiamento. Un'epoca

storica, l'epoca della Resistenza, delle grandi speranze nel comunismo, della lotta di classe, è finita. Quello che abbiamo adesso è il boom economico, lo stato del benessere, e l'industrializzazione, che usa il Sud come riserva di manodopera a buon mercato e incomincia perfino a industrializzarlo. Vi è stato un vero cambiamento che ha coinciso grosso modo con la morte di Togliatti. È stata una semplice coincidenza, da un punto di vista cronologico, ma per me andava bene come simbolo.

*H.* – In quel contesto, tuttavia, la cosa più importante è il distacco fra le generazioni, perché il comunismo della Resistenza e l'antifascismo in particolare sono qualcosa che è stato tenuto in vita artificialmente dalla vecchia generazione del Partito: l'antifascismo è qualcosa che costoro avrebbero dovuto superare.

*P.* – Sono d'accordo con lei: il sentimento della Resistenza e della lotta di classe è alquanto sopravvissuto a se stesso, ma questa è cosa che riguarda il Comitato Centrale e la dirigenza del Partito Comunista, cioè un particolare gruppo; mentre Totò e Ninetto rappresentano la massa di italiani che è estranea a tutto questo: gli italiani ingenui che ci stanno attorno, che non sono coinvolti nella storia, che stanno solo acquisendo un primissimo iota di coscienza; è quello che accade quando i due incontrano il marxismo, sotto le sembianze del corvo.

*H.* – Però subito dopo i funerali di Togliatti incontrano la ragazza lungo la strada: cioè, una volta finito il comunismo (o tramontata quest'epoca), subito loro se ne vanno con una donna.

*P.* – No, non è proprio così. La donna rappresenta la vitalità. Le cose muoiono e noi ne proviamo dolore, ma poi la vitalità ritorna: ecco che cosa rappresenta la donna. In realtà, la storia di Togliatti non finisce qui, perché dopo che loro sono stati via con la donna ricompare il corvo. I due compiono un atto di cannibalismo, quello che i cattolici chiamano comunione: ingoiano il corpo di Togliatti (ossia dei marxisti) e lo assimilano; dopo averlo assimilato proseguono per la loro strada, così che anche se uno non sa dove la strada porta, è ovvio che hanno assimilato il marxismo.

*H.* – In questo c'è una certa ambiguità: c'è distruzione e insieme c'è consumo, appunto, assimilazione.



*P.* – Sì, è esattamente quello che vuol significare. Prima di essere mangiato il corvo dice: «I maestri sono fatti per essere mangiati in salsa piccante». Devono essere mangiati e superati, ma se il loro insegnamento ha un valore ci resterà dentro.

*H.* – Mi dice qualcosa a proposito della sequenza iniziale, che in un primo tempo lei ha cercato di tagliare e che poi ha tolto del tutto<sup>30</sup>

*P.* – È stata la più difficile. Sforbiciata, era incomprensibile, per cui decisi di tagliarla tutta quanta. Non voglio produrre cose ermetiche, cose inaccessibili al pubblico, perché il pubblico non è estraneo al film, ma interno a esso, come avviene per la poesia. Quello che mi decise fu Totò. Nell'episodio lui è un piccoloborghese che insegna a un'aquila come diventare un piccoloborghese, ma che finisce col diventare aquila lui stesso: il razionale, conformista, educato piccoloborghese finisce rapito dall'aquila e vola via... cioè, la religione la vince sul conformismo e sull'educazione. Ma la cosa non funzionava perché Totò non è un piccoloborghese. La sua vera personalità traspariva sempre, mettendo qualcosa di sbagliato nell'intero episodio, anche se superficialmente poteva sembrare buono. Totò semplicemente non era il piccoloborghese che potesse andare in giro a insegnare agli altri le buone maniere.

*H.* – Io questo film l'ho trovato molto difficile, e niente affatto comico, ma triste pur se ideologico.

*P.* – È un'impressione personale. Sono d'accordo che non sia molto divertente, fa pensare piuttosto che far ridere. Ma quando fu proiettato a Montreal e a New York la gente rise di gusto, con mio grande stupore, a differenza del pubblico italiano, che restò un po' deluso soprattutto perché era andato al cinema per vedere Totò e farsi le solite risate, e man mano si rese conto che non avrebbe potuto farsele. La sua reazione può essere un po' soggettiva, anche se le concedo che non è un film fatto per il divertimento.

*H.* – Lei non ricorre mai a qualche prima visione «clandestina»?

*P.* – Esistono delle anteprime di sondaggio, ma i miei film non ne hanno mai avute. A volte le fanno per i film di cassetta: li proiettano in città che si

ritiene rappresentino il minimo comun denominatore del pubblico potenziale. La sola volta che vedo un mio film in presenza del pubblico è a qualche festival: per esempio, l'*Edipo* lo vidi tutto intero per la prima volta a Venezia. Non ho mai osato entrare per andare ad assistere a un mio film in una normale sala da proiezione.

H. – Vorrei tornare su quanto mi ha detto prima a proposito del neorealismo. I problemi sono due. Uno riguarda Rossellini: i film che fece sotto il fascismo stilisticamente parlando sono uguali a quelli che fece durante il cosiddetto periodo neorealista, e uguali ad alcuni dei suoi film posteriori, fino alla *Presa del potere di Luigi XIV*, che è neorealista nello stesso senso in cui lo è *Francesco giullare di Dio*. Per me Rossellini è un grande regista, e coerente, omogeneo. L'altro problema è quello della catalogazione di un intero periodo come «neorealista» mettendo insieme due persone come Fellini e Rossellini che non mi sento in grado, semplicemente, di porre sullo stesso piano, e questo varrebbe anche per quasi tutti i cinefili che conosco in Inghilterra. Capisco che *Uccellacci e uccellini* tratta certi aspetti del cinema italiano, ma vorrei conoscere con maggior precisione la sua posizione nei confronti di Rossellini e del neorealismo.

P. – La storia stilistica di Rossellini è la storia stilistica di Rossellini, e come ho già detto esiste una certa fatalità nello stile di una persona. Rossellini ha una storia stilistica coerente, ma non coincidente con quella del neorealismo: solo in parte la prima coincide con la seconda. La parte del Rossellini coincidente col neorealismo ha alcuni caratteri in comune con Fellini: un certo modo di vedere le cose e la gente, il tipo di ripresa e il montaggio sono differenti dal cinema classico che precedette sia Fellini sia Rossellini. Naturalmente, i due hanno personalità totalmente diverse, ma il periodo che hanno in comune nella storia del neorealismo dà loro qualcosa di simile. Quel pezzo di *Uccellacci e uccellini* cui lei ha appena accennato e che evoca il neorealismo richiama qualcosa di tipico in entrambi, qualcosa in parte di Rossellini e in parte di Fellini; i saltimbanchi, il tipo di donna: tutto questo è molto felliniano, ma è anche rosselliniano.

Inoltre, i due condividono quello che io chiamo realismo creaturale, un aspetto del neorealismo tipico di un film come *Francesco giullare di Dio*: la persona umile vista in maniera abbastanza comica, pietà mista a ironia. Credo che entrambi presentino questo carattere. Nella sostanza concordo con

lei; sono due registi che non hanno nulla a che fare l'uno con l'altro, ma entrambi appartengono in parte a uno stesso periodo culturale che coincide con il neorealismo.

H. – Perciò quando il corvo dice: «L'epoca di Brecht e di Rossellini è finita» non vuol dire che è finito Rossellini, ma soltanto il neorealismo.

P. – Sì, Rossellini è stato il maestro del neorealismo, e il neorealismo è morto. Voglio dire che l'epoca della denuncia sociale e del grande dramma ideologico di tipo brechtiano da una parte, e quella della denuncia della vita quotidiana del genere neorealistico dall'altra, sono entrambe finite.

H. – Un critico italiano ha definito il suo *Uccellacci e uccellini* il primo film realista fatto nel vostro Paese. Io credo che sia un film realista, ma in modo assai simile a come si può chiamare realista, diciamo, un *Francesco giullare di Dio*: in verità, tutta la parte di *Uccellacci* con i frati attinge a piene mani al film di Rossellini.

P. – Amo Rossellini, e lo amo soprattutto per *Francesco*, che è il suo film migliore. La parola «realismo» è così ambigua che è difficile mettersi d'accordo sul suo significato. Io considero i miei film realisti, a paragone dei film neorealisti. In questi la realtà d'ogni giorno è vista in senso crepuscolare, intimistico, ingenuo e soprattutto naturalistico. Non naturalistico in senso classico, crudele, violento e poetico come in Verga, o totale come in Zola; nel neorealismo le cose sono viste con un certo distacco, con un calore umano che va a braccetto con l'ironia: caratteri che non mi appartengono. A confronto col neorealismo, io credo di aver introdotto un certo realismo, ma sarebbe piuttosto difficile definirlo con precisione.

H. – Lei ha detto che l'«ironia ideologica» sarebbe utile per analizzare *Uccellacci e uccellini*: questo ha a che fare più con le condizioni del cinema italiano o con quelle ideologiche e politiche?

P. – Entrambe le cose. In Inghilterra o in Francia o in America non ci si ricorda più della rivoluzione industriale e della transizione dalla povertà alla prosperità. In Italia questa transizione è appena avvenuta. Ciò che in Inghilterra ha richiesto un secolo qui si è verificato praticamente in vent'anni. Una simile esplosione ha provocato una crisi ideologica che ha

particolarmente minacciato le posizioni del marxismo, e in coincidenza con questo vi è stato anche un grande mutamento culturale. Ecco a che cosa mi riferivo.

**«*La terra vista dalla luna*»  
e «*Che cosa sono le nuvole?*»**

*H.* – *La terra* fa parte di un altro film a episodi, *Le streghe*: vi è stato un coordinamento di qualche genere?

*P.* – No, ognuno ha lavorato per suo conto. Credo che il resto del film fosse già finito quando De Laurentiis mi chiese di fargli uno degli episodi. Comunque decisi di non guardarli, perché se li avessi visti avrei potuto demoralizzarmi, e poi perché con quel lavoro mi proponevo soltanto di realizzare un mio progetto, di cui quest'episodio e *Che cosa sono le nuvole?* (quello che feci io per il film *Capriccio all'italiana*) sono tutto quello che è stato fatto.

Originariamente, volevo girare una serie di episodi, tutti con Totò, che messi assieme potessero formare un normale lungometraggio. Con la morte di Totò l'idea andò in fumo. In seguito ho vagamente pensato a qualcun altro – mi venne in mente, per esempio, di rivolgermi a Jacques Tati – ma adesso ho perso qualsiasi entusiasmo.

Comunque, il punto è uno: che la mia parte non ha niente a che fare con le altre. L'unico elemento unificante del film è la presenza, in tutti gli episodi, di Silvana Mangano. Insomma, è un'opera di produttore, non d'autore.

*H.* – Ha potuto almeno disporre il punto di inserimento del suo episodio, considerato che vedere una cosa prima o dopo ha un forte effetto sul pubblico?

*P.* – Malauguratamente, ha proprio ragione. Lavorando al montaggio dei miei film mi sono reso conto che anche una sola immagine ha un'enorme importanza: a volte basta togliere un fotogramma, che sembra cosa da nulla,

e si trasforma un'intera scena. Tutti gli altri episodi delle *Streghe* sono piuttosto simili, e tutti, in sostanza, prodotti ormai anacronistici del neorealismo; anche quello di Visconti si rivelò in definitiva alquanto misero. Tranne il mio, sono tutti ambientati nella borghesia e appartengono al genere brillante o comico, per cui il mio episodio non è assimilabile agli altri. Quando è apparso, gli spettatori ne sono rimasti sconcertati. Lo stesso vale per i critici: credo che nessuno di loro, fin adesso, ne abbia mai parlato in modo sensato; tutti l'hanno trattato come se fosse nient'altro che una parentesi bizzarra nella mia opera, mentre io lo considero una delle mie cose meglio riuscite.

*H.* – Certo fu un veicolo molto migliore, per Totò, che non *Uccellacci e uccellini*.

*P.* – Le cose andarono così. Quando ebbi finito *Uccellacci e uccellini* mi resi conto che l'ideologia vi aveva un posto molto maggiore di quanto non avessi preventivato. Cioè l'ideologia non era stata tutta assorbita dal racconto, dalla vicenda, non era stata trasformata in poesia, levità, grazia. Vedendo il film per la prima volta ebbi la netta sensazione che il lato ideologico era un po' pesante, e cominciai a pentirmi di non aver fatto una cosa più leggera, più fiabesca, perfino un film picaresco, magari, che sarebbe potuto essere meno significativo dal punto di vista ideologico, ma più ambiguo e misterioso, più poetico. Ne fui sinceramente addolorato perché Totò e Ninetto erano una coppia così deliziosa, e di per sé così poetica; avevano un mucchio di possibilità, lo sentivo. Perciò pensai di fare un film che fosse fatto di favole, e una di queste favole fu *La terra vista dalla luna*.

*H.* – È fondamentalmente un film surrealista, l'ha detto lei stesso. Come crede che il surrealismo possa essere recuperato al cinema (o il cinema al surrealismo), e perché i critici di sinistra e la sinistra in generale non hanno mai dimostrato grandi entusiasmi per il surrealismo?

*P.* – Bene, in primo luogo non credo che il surrealismo sia una categoria ben definita. Se ci pensa un momento, quando diciamo surrealismo ci riferiamo a due cose diverse: da una parte pensiamo al Manifesto dei surrealisti, a Breton e Aragon, e poi c'è tutto il gruppo dei surrealisti francesi e la pittura surrealista, come quella di Dalí, per fare un nome, nonché i surrealisti del

principio del secolo. Dall'altra parte c'è Kafka, ed è tutta un'altra faccenda. Non c'è paragone fra Aragon ed Eluard, o il loro predecessore Lautréamont, e Kafka, oppure fra la pittura surrealista e il primo cinema surrealista. Così, da un lato abbiamo il surrealismo come movimento culturale e ideologico francese del periodo fra le due guerre: ebbe un'importanza enorme, e mi spingerei fino a dire che tutta la poesia contemporanea viva, compresa quella prodotta dai poeti socialisti e comunisti, sgorga da quella fonte. Fu il surrealismo a produrre, ad esempio, la poesia della Resistenza, e anche la poesia posteriore «impegnata» ha vaghe origini surrealiste, anche se profondamente modificate, come è ovvio. Mentre il simbolismo, che era contemporaneo del surrealismo, sta alla base di tutta la poesia reazionaria che lo seguì; parte della quale molto bella, forse, ma ciò nondimeno reazionaria.

Tutto l'ermetismo italiano, e la neoavanguardia, hanno origini simboliste. In questo senso la sinistra ha sbagliato, come sempre. È stata lenta a valutare o a riprendere in esame movimenti culturali come questi. Il mio film, comunque, non è nel solco di questa tradizione; caso mai, è piuttosto nel filone del surrealismo kafkiano, o per qualche verso lontanamente collegato a certa pittura surrealista. Non ha alcuna parentela con *Un chien andalou* di Buñuel; piuttosto, se ha una parentela, ce l'ha con il surrealismo lieve, misterioso della *Bella di giorno*. Pertanto, il surrealismo del mio film ha ben pochi rapporti con il surrealismo storico. È essenzialmente il surrealismo delle favole: ha origini quasi popolari, e non a caso la morale del film, «essere morti o vivi è la stessa cosa», è presa dalla filosofia orientale; è una sorta di slogan della filosofia indiana. Il senso di mistero che trasforma paesaggio e personaggi del film in un'atmosfera non realistica (che chiamiamo «surrealista») è una proiezione di un messaggio filosofico, che ammetto essermi giunto di seconda mano.

*H.* – Il surrealismo è un indirizzo estetico molto negletto, specie nel cinema americano. Io, per esempio, considero Douglas Sirk un surrealista di prim'ordine.

*P.* – Buster Keaton presenta poderosi tratti surrealisti. Ma se si dice questo, bisogna fare una distinzione tra il surrealismo storico (che nacque in Francia al principio del secolo), il surrealismo in pittura e nel cinema che è una cosa diversa, e quello che si potrebbe chiamare un surrealismo «metastorico»,

ossia il surrealismo delle favole, quello che si trova in *La Fontaine*, anzi in tutti i racconti popolari di tutti i popoli, e che ha il suo equivalente nei dipinti, nelle icone e nell'arte popolare in genere. In un certo senso, il mio film rientra in quest'ultima categoria, del surrealismo metastorico.

*H.* – Che cosa ha fatto in questo caso per i colori? Li ha inventati?

*P.* – No, ebbi molta fortuna. Trovai due o tre località che avevano colori assolutamente favolosi, che utilizzai pari pari. Tutto è reale, e il solo posto riuscito male è il Colosseo. Gli altri sono spiagge da poveri, giù a Fiumicino e Ostia, dove la gente ha costruito le catapecchie che si vedono nel film, dipinte di colori fantastici. L'interno della casa dove abita Totò e quella incredibile villa rosa con la torretta su cui sale per mostrare a Silvana Mangano come dovrà fare per fingere di buttarsi dal Colosseo sono tutti e due autentici.

*H.* – Però ha modificato i personaggi, no?

*P.* – Sì, ho dovuto manipolarli per renderli più fiabeschi. Ma in sostanza mi sono limitato ad accentuare le cose di cui le ho accennato parlando di *Uccellacci e uccellini*. Totò è una persona così umana, è così ingenuo, così normale, così clownesco... tutto quello che ho fatto è consistito nell'accentuare il lato clownesco. La stessa cosa per Ninetto... c'è qualcosa di magico in Ninetto, e io ho accentuato questo carattere. Questo ho fatto, in realtà: ho sottolineato caratteristiche che c'erano già, non ho inventato niente.

*H.* – Non si sarà certo reso gradito a tutti quelli che erano interessati al film facendone protagonista un essere sordo e muto... e in un certo qual senso sembra anche un appunto contro tutto il cinema moderno.

*P.* – È vero; ma il mio modello potevano essere solo le prime comiche di Chaplin, e quelle erano mute. A un certo punto, quando Silvana Mangano si mette a far pulizia nell'incredibile ammasso di cianfrusaglie che ingombrano la casa di Totò, trova una fotografia di Charlie Chaplin: questa, ovviamente, è la citazione chiave.

*H.* – Vi è qualche collegamento con gli altri episodi?



*P.* – No, assolutamente nessuno. Non so con precisione neanche che cosa ci sia nel resto del film. Il mio episodio avrebbe dovuto far parte, nelle mie intenzioni, di quel famoso lungometraggio di cui le parlavo prima; isolato in questo film risulta pressoché incomprensibile perché il pubblico non ha neppure il tempo necessario per coglierne lo spirito. Perciò dovrebbe provare a immaginarselo in compagnia del mio episodio nelle *Streghe* e agli altri che non sono mai riuscito a realizzare.

*H.* – L'altro giorno diceva di aver tagliato un pezzo che avrebbe potuto spiegare meglio la conclusione (ossia mostrando che i burattini non erano mai stati fuori): non avrebbe in mente di cambiare la versione che ho visto io?

*P.* – È troppo tardi, ora, perché il film è stato stampato.

*H.* – In questo episodio ha usato Franco Franchi e Ciccio Ingrassia. In Italia sono due comici famosissimi, ben conosciuti per il loro stile particolare. Quindi li ha usati in due modi: non solo per quello che sono effettivamente, ma anche per il cliché con cui sono noti al pubblico.

*P.* – Non credo che questo sia un problema, perché loro sono quello che sono, lo si sappia o no. Li ho scelti per la loro impronta plebea, che è un po' volgare, come l'avanspettacolo o come il teatro dei burattini più popolaresco: la loro comicità è un po' abietta, forse, ma è anche immediata. In Italia la gente sa che sono dei comici, all'estero non lo si saprà; ma restano sempre loro, sempre la stessa cosa.

## «*Edipo re*» e «*Amore e rabbia*»

*H.* – Ho due domande preliminari da farle a proposito di *Edipo*. La prima riguarda il testo di Sofocle. Questo è il solo caso, a parte *Il Vangelo*, in cui si potrebbe dire che lei ha lavorato sul testo di un altro: dal punto di vista verbale (ovviamente non da quello strutturale), si è mantenuto così fedele come al testo di Matteo? La seconda riguarda la sua interpretazione del mito di Edipo, un'interpretazione sostanzialmente antifreudiana, nella quale ha dato molto più rilievo al parricidio che non all'incesto. Il mito è comunque un amalgama; perciò il suo è un approccio interessante, in quanto le due cose sono ben distinte.

*P.* – Non sono ben preparato a risponderle; perché in realtà non ci avevo mai pensato. Credo che le due cose siano complementari: non è possibile l'incesto con la propria madre a meno che vi sia anche il parricidio. Se ricordo bene, entrambi hanno uguale importanza nel testo di Sofocle. Lei mi ha appena fatto notare che nel mio film il parricidio ha più risalto dell'incesto, certo dal punto di vista emotivo se non da quello quantitativo, ma penso che sia abbastanza naturale perché, storicamente parlando, io ero in una situazione di rivalità e di odio verso mio padre e perciò ero più libero nel modo di presentare il mio rapporto con lui, mentre l'amore per mia madre è rimasto qualcosa di latente. Anche se razionalmente lo capisco, è difficile accettarlo in tutta la sua pienezza. Forse mi sono sentito inibito nell'esprimerlo in forma artistica, mentre nel presentare il parricidio mi sono lasciato andare liberamente. La cosa deve essere dipesa puramente e semplicemente, presumo, da ragioni freudiane. Non me n'ero reso conto prima; ma lei ha ragione.

*H.* – Nel Prologo ha deliberatamente scelto di girare una scena nella quale il

padre dice al bambino: «Mi stai rubando l'amore di mia moglie». Questo mi sembra un po' estraneo alla normale concezione freudiana del mito. In quanto così facendo costruisce delle buone ragioni perché il bambino odii il padre.

*P.* – Volevo fare il film liberamente. Quando lo realizzai avevo in mente due obiettivi: primo, presentare una sorta di autobiografia, completamente metaforica e quindi mitizzata; secondo, affrontare sia il problema della psicanalisi sia quello del mito. Ma anziché proiettare il mito sulla psicanalisi, riproiettai la psicanalisi sul mito. Fu questa l'operazione fondamentale in *Edipo*. Ma mi mantenni molto libero, dando retta solo ai miei impulsi e alle mie aspirazioni. Non mi negai una sola libertà. Ora: il risentimento del padre verso il figlio era una cosa che sentivo più distintamente che non il rapporto tra il figlio e la madre, perché tale rapporto tra figlio e madre non è un rapporto storico, è un rapporto puramente interiore, privato, che sta fuori della storia, che è, anzi, metastorico, e quindi ideologicamente improduttivo, mentre quello che produce storia è il rapporto di odio-amore tra il padre e il figlio. Che quindi mi interessava più di quello tra il figlio e la madre. Ho provato molto, molto profondamente l'amore per mia madre, e tutto il mio lavoro ne è stato influenzato, ma si è trattato di un'influenza la cui origine è nel profondo del mio essere e, come ho detto, piuttosto fuori della storia; mentre tutto quello che nelle mie opere di scrittore c'è di ideologico, volontario, attivo e pratico dipende dal conflitto con mio padre. Perciò misi in *Edipo* cose che non erano in Sofocle, ma che non credo siano al di fuori della psicanalisi, perché questa parla del Super-Io rappresentato dal padre che opprime il figlio. In un certo senso, mi limitai ad applicare concetti psicanalitici al mio modo di sentire.

*H.* – Sorgono due problemi immediati riguardanti la sua messinscena del mito. Uno è che il mito è collettivo; è una somma collettiva di reazioni a certi problemi. Il secondo è che questi problemi erano problemi storici, con una loro precisa collocazione nella storia, quali la transizione da una società matriarcale a una società patriarcale. Lei ha messo questo al di fuori della storia, in maniera del tutto esplicita. Ho constatato una certa tensione tra il Prologo, che è personale (e che costituisce la parte migliore del film), e la parte girata in Marocco, che è il tentativo di descrivere un mito collettivo attraverso lo studio di un individuo. Forse perché il Prologo, credo, è il

tentativo di rappresentare semplicemente il suo personale complesso di Edipo, mentre è più difficile fare un film sul mito collettivo perché nessuno nella realtà presenta il complesso edipico nella sua interezza. In questo io ho avvertito un certo salto.

*P.* – Credo che la ragione di questo sia che l'inizio è la parte del film più ispirata, in quanto rappresenta una rievocazione abbastanza particolareggiata della mia fanciullezza; e non è una rievocazione emotiva, ma rigidamente funzionale e sintetica. Ciò mi ha costretto a essere lirico, come chiunque dev'essere col ricordo, ma al contempo a mantenere uno stretto controllo sul materiale. Sono convinto che il Prologo di *Edipo* sia una delle mie cose meglio riuscite. Naturalmente, la rievocazione del mito è meno ispirata, più studiata. Volevo ricreare il mito sotto forma di sogno; volevo che tutta la parte centrale (che forma quasi l'intero film) fosse una specie di sogno, e questo spiega la scelta dei costumi e degli ambienti, e il ritmo generale seguito. Volevo che fosse una sorta di sogno estetizzante. Forse la parte centrale non è tanto buona, ma non credo che sia così perché dentro ciascuno di noi non c'è l'interezza del mito. Volevo rappresentare il mito come un sogno, e questo sogno potevo presentarlo solo estetizzando; questo forse è ciò che disturba.

*H.* – Certo un altro problema nel misurarsi col tema di Edipo attraverso Sofocle è che le cause della nevrosi sono rappresentate da un dio o dagli dèi in genere. In Sofocle, tutto sta al di fuori della volontà e del controllo umano: i familiari vogliono liberarsi di Edipo solo perché gli dèi hanno detto loro che avranno guai se non lo faranno. Nel testo di Sofocle le cause remote sono sospinte al di là della sfera umana e l'insieme diventa una tragedia, ineluttabile.

*P.* – È esattamente quello che ho cercato di far risaltare, perché in Sofocle a piacermi più di ogni altra cosa è stato che la persona cui tocca misurarsi con tutti questi problemi debba essere la più impreparata a sostenere una simile prova, una persona del tutto innocente. In Italia qualcuno mi ha criticato per non aver fatto di Edipo un intellettuale, perché qui da noi tutti se lo immaginano così. Ma io lo ritengo un errore, perché la vocazione dell'intellettuale è di scavare e chiarire le cose; non appena vede qualcosa che non funziona, l'intellettuale per sua vocazione si mette a esaminarla, a

guardarci dentro. Edipo invece è esattamente l'opposto: è uno che non vuole guardare dentro le cose, come tutti gli ingenui, gli innocenti che vivono la loro vita quali prede della vita e delle proprie emozioni. Questa è la cosa di Sofocle che mi ha ispirato di più: il contrasto fra l'ingenuità, l'ignoranza totale e l'obbligo di conoscere. Non è stato tanto il fatto che la crudeltà della vita produce delitti, quanto che questi delitti sono commessi perché la gente non si sforza di capire la storia, la vita e la realtà.

*H.* – Ma anche capire non serve. Lui va a parlare con Francesco Leonetti, ma anche quando viene a sapere quello che è avvenuto si trova esattamente al punto di prima. È decisamente una visione pessimistica.

*P.* – Sì, il film è molto pessimistico. Quando Edipo arriva a capire, non gli serve più. Certo ci si potrebbe sempre trastullare con l'ipotesi che se Edipo non fosse stato così fatalmente innocente e inconsapevole, se fosse stato un intellettuale e per prima cosa avesse cercato la verità, forse avrebbe potuto modificare la realtà. La sola speranza è culturale, essere un intellettuale. Quanto al resto, io sono coerentemente pessimista.

*H.* – Questo è quanto emerge molte volte nei suoi film; per esempio, la fine di *Comizi d'amore* è basata sull'antitesi fra coscienza e inconsapevolezza: la poesia che lei legge è una perorazione a favore della consapevolezza, ma in generale l'impressione è che lei stesso non creda che serva gran che. Se si è finiti, insomma, si è finiti.

*P.* – Be', questo ce l'ho sempre, dentro. Ma ho anche una tendenza razionale a esortare alla consapevolezza e alla razionalità, precisamente perché sono fondamentalmente irrazionale e ingenuo come Edipo e, sotto sotto, ignorante. Per reazione, mi invento questi avalli e incitamenti alla consapevolezza.

*H.* – Mi spiega quel punto in cui Edipo dice: «Ora tutto è chiaro, voluto, non è destino», proprio quando, invece, tutto quanto sembra destino, e niente affatto voluto?

*P.* – Quella è una frase assolutamente misteriosa, che non sono mai riuscito a capire; ma è in Sofocle. La frase esatta è: «Ecco, ora tutto è chiaro, voluto, non imposto dal fato». Io non la capisco ma la trovo meravigliosa proprio

perché è enigmatica e incomprensibile. Vi è in essa una sottigliezza che è difficile spiegare. Eppure ha dentro qualcosa di molto chiaro, credo che si potrebbe spiegarla, ma io non so farlo. Comunque, è un verso di Sofocle che io ho ripreso pari pari.

*H.* – Generalmente parlando, ha lasciato il testo sofocleo più o meno intatto? Non ha aggiunto un paio di cose? Come la Sfinge, mi pare.

*P.* – Nella tragedia c'è tutto l'antefatto della vicenda, che il pubblico antico doveva conoscere. Nel film questa parte è quasi passata sotto silenzio; c'è solo qualche strana frase inventata da me, come quella per l'episodio della Sfinge e un altro paio di cosette. Sostanzialmente tutto il resto è sottaciuto. Poi c'è la seconda parte, quella in cui ha luogo tutta l'azione dell'*Edipo* di Sofocle, dopo la pestilenza e l'arrivo di Creonte, e qui mi sono attenuto con fedeltà al testo di Sofocle.

*H.* – La traduzione è sua?

*P.* – Sì, la feci espressamente, ed è molto piana e fedele all'originale.

*H.* – E le musiche?

*P.* – Si tratta di musica popolare romena. Inizialmente avevo pensato di girare *Edipo* in Romania, per cui feci un viaggio di ricognizione in cerca di luoghi adatti. Ma non andò bene. La Romania è un Paese moderno, le campagne si trovano in piena fase di industrializzazione; stanno distruggendo tutti i vecchi villaggi con le case di legno, ormai non resta quasi più niente. Perciò abbandonai l'idea di girare il film lì, ma in compenso trovai certi motivi popolari che mi piacquero moltissimo perché erano estremamente ambigui: qualcosa a mezza via tra i canti slavi, quelli greci e quelli arabi, indefinibili: è improbabile che uno che non possieda una conoscenza specifica riesca a localizzarne l'origine; sono un po' fuori della storia. Poiché intendevo fare dell'*Edipo* un mito, avevo bisogno di musica che fosse storica, atemporale.

*H.* – Ma nel film non c'è anche della musica giapponese?

*P.* – Sì, c'è anche un pezzetto di musica giapponese, che fu scelta per la

stessa ragione.

*H.* – Mi spiega perché ha voluto metterlo fuori della storia, renderlo astorico, come dice, considerati i due punti enunciati prima: che lei stesso si sente ed è nella storia, e che anche il mito appartiene alla storia?

*P.* – Il mito è, diciamo così, un prodotto della storia umana; ma essendo diventato un mito è diventato un assoluto, non è più caratteristico di questo o di quel periodo storico; piuttosto appartiene, per così dire, a tutta la storia. Forse ho sbagliato a dire che è astorico: è metastorico.

*H.* – Vi erano due scene che sembravano girate in modo del tutto particolare: una era quella in cui Edipo visita l'Oracolo di Delfi, l'altra era la scena a Bologna, alla fine. Ha fatto ricorso a lenti speciali?

*P.* – Non per la scena di Delfi, per quella no. La girai con obiettivi normali. La stranezza, nel caso specifico, probabilmente deriva dal montaggio, perché girai la stessa cosa un po' di tempo con Edipo solo e un po' con le masse; poi unii le due parti: è forse questo a provocare la sensazione di stranezza che si ha nella scena dell'Oracolo. Per l'ultima parte del film, quella che si svolge in tempi moderni, usai grandangolari deformanti perché il ritorno improvviso al mondo moderno non poteva essere eseguito in maniera naturalistica: la transizione sarebbe risultata troppo brusca. La distorsione delle immagini rende meno brusco il passaggio dalla metastoria alla storia contemporanea, e serve a mantenere l'atmosfera di sogno.

*H.* – Perché pensa che altrimenti sarebbe stato troppo brusco, visto che il cinema è già sogno e realtà insieme?

*P.* – Be', è brusco comunque, e il pubblico ne resta scosso. Ma io non intendevo dire brusco riferendomi al contenuto, bensì in senso formale. Dovevo trovare una qualche attenuazione stilistica.

*H.* – Nell'Epilogo si sentono due tipi di musica collegati a temi che sono ben noti in Italia; uno è collegato alla sinistra, l'altro alla borghesia, non è vero?

*P.* – L'Epilogo è quello che Freud chiama «sublimazione». Una volta che si è accecato, Edipo rientra nella società sublimando tutte le sue colpe. Una delle

forme di sublimazione è la poesia. Lui suona il flauto, il che significa, per metafora, che è un poeta. Prima suona per la borghesia, ed esegue l'antico pezzo giapponese collegato all'Oracolo: musica ancestrale, privata, confessionale, musica che in una parola si può definire decadente. È una sorta di rievocazione del primitivo, delle proprie origini. Poi, disgustato della borghesia, se ne va via, a suonare il suo flauto dolce (cioè se ne va ad agire da poeta) ai lavoratori, e per loro suona una canzone che appartiene al patrimonio della Resistenza: un vecchio canto popolare che i soldati italiani impararono in Russia e che fu adottato durante la Resistenza come canto rivoluzionario.

H. – Parlando di *Orgia* (v. pp. 166-168), l'altro giorno, lei ha detto che le sole parole di quel film sarebbero state quelle con cui uno dei personaggi dice quanto piacere abbia tratto dall'uccisione del padre. Ovviamente, una delle cause di frustrazione nel mito di Edipo è che tutto quanto è inconsapevole: se qualcuno *ha bisogno* di uccidere suo padre, tanto vale che almeno ne tragga piacere. Sarebbe giusto, allora, vedere *Orgia* come uno sviluppo, in questo senso, del problema di Edipo?

P. – *Orgia* non è un mito, è un film a tesi. Il protagonista fa tutto in perfetta innocenza, ma proprio mentre sta per morire si rende conto del piacere che ha tratto da tutti i suoi atti. Rispetto al gusto, alla sensualità delle immagini, ai costumi e ai volti *Orgia* probabilmente sarà più simile al *Vangelo* che a *Edipo re*: si riallaccerà, naturalmente, a tutti i miei altri film, ma sarà più a tesi.

H. – Ha girato anche un episodio di *Vangelo '70*, vero<sup>31</sup>

P. – Sì, si intitola *Il fico innocente*, credo. È brevissimo, dura solo dodici minuti. Inizialmente era solo una lunga carrellata per tutta via Nazionale, a Roma. Ha ancora una durata di dodici minuti, ma vi ho inserito due o tre fotogrammi diversi. *Vangelo '70* dovrebbe ispirarsi a parabole o ad altri passi dei Vangeli. Per il mio episodio ho scelto l'innocente fico... ricorda, quando Cristo vuol cogliere qualche fico, ma essendo marzo l'albero non ne ha ancora prodotto nessuno, e Cristo lo maledice. A me quest'episodio è sempre parso molto misterioso e se ne hanno parecchie interpretazioni contraddittorie. Il modo in cui l'ho interpretato io è più o meno questo: vi sono momenti della storia in cui non si può essere inconsapevoli; bisogna



essere consapevoli, e non esserlo equivale a essere colpevoli. Perciò ho fatto camminare Ninetto per via Nazionale, e mentre lui cammina senza un pensiero al mondo, inconsapevole di tutto, passano sullo schermo, sovrapposte a via Nazionale, le immagini di alcune delle cose importanti e pericolose che stanno avvenendo nel mondo: cose di cui lui, appunto, non è consapevole, come la guerra del Vietnam, le relazioni fra Est e Ovest e così via. Sono solo ombre che gli passano sopra, delle quali lui è ignaro. Poi a un certo punto si sente la voce di Dio, in mezzo al rumore del traffico, che lo sprona a conoscere, a rendersi consapevole. Ma, come il fico del Vangelo, il ragazzo non capisce, perché è immaturo e innocente, e così alla fine Dio lo condanna e lo fa morire.

## *Stile di lavoro, progetti, teatro*

*H.* – Mi piacerebbe farle qualche domanda sul suo modo di lavorare. Totò ha osservato che lei girava tutto in sequenze brevissime:<sup>32</sup> è il suo metodo normale?

*P.* – Sì, faccio sempre riprese brevissime. Riferendomi a quanto dicevo prima, questa è la differenza essenziale tra me e i neorealisti. La principale caratteristica del neorealismo è la ripresa lunga; la macchina sta ferma in un posto e filma una scena come si svolgerebbe nella vita reale, con gente che va e gente che viene, persone che si parlano, che si guardano a vicenda proprio come farebbero nella vita. Io invece non mi servo mai (o praticamente mai) di sequenze lunghe. Odio la naturalezza. Ricostruisco tutto. Non faccio mai parlare un personaggio a lungo in direzione diversa dalla macchina, devo farcelo parlare dentro, per così dire. Perciò in nessuno dei miei film vedrà una scena in cui la macchina è messa lateralmente e i personaggi perdono tempo a chiacchierare fra loro. Sono sempre in campo e controcampo. Io giro così: ciascuno dice la sua battuta, e finisce lì. E non giro mai tutta una scena in una sola ripresa.

*H.* – Questo le avrà creato difficoltà con qualche attore, immagino. Vi saranno certo stati di quelli che volevano sapere che cosa avveniva.

*P.* – Sì. Il sistema va bene con attori non professionisti, i quali fanno tutto quello che chiedo loro di fare; e comunque per i non professionisti è più facile comportarsi naturalmente. Devo ammettere che gli attori professionisti restano un po' traumatizzati, perché sono abituati a dover recitare. Inoltre – e questo è piuttosto importante per definire il mio metodo di lavoro – la vita reale è ricca di sfumature, e agli attori piace riprodurle, ricrearle. La grande

ambizione dell'attore è quella di incominciare con il pianto per passare, molto gradualmente, attraverso tutti gli stati emotivi intermedi, fino al riso. Io odio le sfumature e odio il naturalismo, per cui è inevitabile che un attore si senta un po' deluso quando lavora con me, in quanto io elimino alcuni degli elementi basilari della sua arte, anzi, l'elemento basilare: mimare la naturalezza. Per la Magnani, ad esempio, fu una grossa crisi quando dovette lavorare con me. Totò litigò un po', quindi si arrese. Silvana Mangano accettò immediatamente, senza la minima discussione, e credo che il mio metodo le si adattasse bene, perché è un'attrice molto brava.

H. – Ha recitato anche lei qualche volta: ha fatto la parte del gran sacerdote in *Edipo re*, ed è apparso nel *Gobbo* di Lizzani. Come è successo?

P. – Per Lizzani ho recitato due volte. È un vecchio amico, e non riuscii a dirgli di no. Mi ci divertii parecchio, e la cosa mi fu utile per farmi un'idea di quello che è un set: infatti feci una parte nel *Gobbo* prima di girare *Accattone*. E fu anche una piccola vacanza, durante la quale lessi molto. L'altra volta che ho recitato per Lizzani è stata in un western, dove ho fatto un prete messicano che sta dalla parte dei ribelli.<sup>33</sup>

H. – I registi lavorano in modo diverso nei vari Paesi. Lei, ad esempio, dà a tutti gli attori la sceneggiatura completa?

P. – Quando esiste, sì. Ma in certi casi, prendiamo *Teorema*, ho girato praticamente senza una sceneggiatura. Silvana Mangano l'ha vista per la prima volta quando il film era già mezzo fatto. Ma in genere distribuisco la sceneggiatura agli attori, per gentilezza, perché in realtà preferisco parlare con loro delle rispettive parti. Nessun metodo è perfetto, in quanto, come lei sa benissimo, quando si dice «triste» ci sono infinite gradazioni di tristezza; quando si dice «egoistico» ci sono tanti differenti modi di essere egoista. In sostanza, preferisco organizzare le sfumature discutendo con l'attore e cercando di definire la sua parte in questo modo.

H. – Non ha l'abitudine di modificare molto la sceneggiatura mentre sta facendo le riprese?

*P.* – No, in generale gli unici cambiamenti che apporto sono adattamenti di poco conto, determinati o dal set o dal personaggio quando vedo come lui, uomo o donna, sta eseguendo la parte.

*H.* – A proposito di Franco Citti in *Accattone*: anche se non si è servito della sua voce, aveva stabilito con lui prima delle riprese quello che avrebbe dovuto dire?

*P.* – Oh, sì. Tutta la sceneggiatura fu scritta per lui personalmente, anche se non doveva parlare. Scrissi ogni riga per lui, e la sceneggiatura del film, come copione, è esattamente come era stata scritta, fino all'ultima virgola.

*H.* – E Orson Welles? Le è stato difficile dirigerlo? Il fatto che fosse un grande regista e un grande intellettuale non portò in realtà a una co-regia?

*P.* – No, no. Welles è un intellettuale e anche una persona di grandissima intelligenza: è stato un attore molto obbediente. D'altronde, io sono lo stesso con Lizzani, non apro mai bocca. Credo che i registi si rendano conto di questa necessità meglio di chiunque altro. Fu un vero piacere lavorare con Orson Welles. Anzi, ho tentato in tutti i modi di assicurarmelo per *Teorema*, ma è stato impossibile. Tuttavia spero di averlo con me per il *San Paolo*.

*H.* – Che cosa pensa del cinema americano? L'ultima volta che lei ne parlò, ricordo, era piuttosto entusiasta di *Ombre* e di *Questo pazzo, pazzo, pazzo, pazzo mondo*, ma ebbi l'impressione che non seguisse il cinema americano molto da vicino:<sup>34</sup> è ancora così?

*P.* – Da giovane andavo molto al cinema, in realtà seguitai ad andarci finché non mi misi a fare film io stesso; da allora ci vado molto meno. Una causa sta certo nel fatto che dopo aver lavorato tutto il giorno a un film trovo fisicamente impossibile tornare al cinema; dopo ore e ore passate alla moviola non me la sento. E poi, mi lascio leggermente prendere dal panico quando sono messo di fronte a un film bello e finito: ormai Fellini al cinema non ci va più del tutto, e io posso capirlo, anche se non andarci mai mi sembra un po' eccessivo. Inoltre sono diventato molto più esigente: non

riesco più ad andare al cinema solo per svago, per divertirmi con qualche film americano, cosa che un tempo mi piaceva fare; adesso entro in un cinematografo solo se sono garantito almeno al novanta per cento che il film che danno è buono... cosa che capita circa cinque o sei volte l'anno.

H. – Ma segue ancora quei registi per i quali un tempo provava interesse: andrebbe senza esitare a vedere un nuovo Ford, per esempio?

P. – Be', Ford non è l'esempio più adatto, in quanto non mi piace molto. Non mi piacciono i grandi registi americani del genere epico. Quando ero più giovane il cinema americano mi piaceva moltissimo, ma ora non più, anche se vi sono ancora certi registi che rivedrei volentieri, se facessero un nuovo film. Non credo di avere avuto molto, dal cinema americano, tranne il mito del cinema che lascerò a Godard e ai «Cahiers du Cinéma». Sostanzialmente il mio vero mito del cinema si fonda sugli autori che ho menzionato in principio, e sul cinema muto.

H. – Quando andava spesso al cinema, chi seguiva di più?

P. – Be', a quei tempi non facevo tante distinzioni; direi che andavo a vedere la produzione americana media. D'altronde credo che la maggior parte dei registi che mi piacevano non fossero veramente americani, ma europei emigrati in America, gente come Lang e Lubitsch. Non mi sono piaciute le ultime produzioni americane di poco prima della guerra e del dopoguerra, quelle di gente come Kazan, tanto per fare un nome. In qualche caso posso ammirarle, ma non mi piacciono.

H. – Ha parlato dell'importanza che attribuisce a Mizoguchi. Segue l'insieme del cinema giapponese?

P. – Sfortunatamente, pochissimi film giapponesi arrivano in Italia. Non posso dire di amare Kurosawa proprio quanto Mizoguchi, ma mi è piaciuto quello che ho visto di Kon Ichikawa: *L'arpa birmana* era un film bellissimo, e molto bello era anche il film sulle Olimpiadi.

H. – Che cosa mi dice della situazione del cinema italiano in generale? In *Uccellacci e uccellini* lei ha descritto la morte del neorealismo, ma vede qualcosa che possa prenderne il posto, o vede soltanto il caos? C'è qualcuno

che segue particolarmente?

*P.* – Come la vedo io, la situazione è estremamente semplice. Il neorealismo italiano si è trasferito in Francia e in Inghilterra. Non è che sia finito. Il solo posto in cui è morto è l'Italia. Ha cambiato natura, diventando una diversa entità culturale, ma è continuato in Francia, con Godard, e nel nuovo cinema inglese, che non mi piace affatto (anche se mi piace Godard). La cosa strana è che dopo essersene andato in Francia e in Inghilterra soprattutto grazie al mito di Rossellini, il neorealismo sta riemergendo in Italia con registi della giovane generazione: Bertolucci e Bellocchio proseguono la tradizione neorealista italiana, tornata qui attraverso il filtro di Godard e del cinema inglese.

*H.* – Una delle cose più sorprendenti che si scoprono venendo in Italia è che un mucchio di cinefili, qui, vanno matti per tutti i registi inglesi che io non riesco a sopportare. Crede che sia una reazione culturale aberrante all'influenza del neorealismo?

*P.* – Credo di sì. Anche senza analizzarlo alla moviola penso sia facile vedere che il cinema inglese è assai pesantemente influenzato dal neorealismo. Sono stato in Inghilterra proprio poco tempo fa e ho visto metà di *Poor Cow*: anche un bambino avrebbe capito che è un prodotto del neorealismo italiano trasferito in un contesto diverso.

*H.* – Bertolucci, è noto, incominciò facendole da aiuto-regista in *Accattone*.

*P.* – Sì. In seguito girò *La commare secca*, che originariamente avrei dovuto fare io. Quando girai *Accattone*, Bertolucci non sapeva assolutamente niente di cinema; ma, se è per questo, ho sempre evitato di avere come aiuti dei professionisti. A volte è uno svantaggio, ma preferisco di gran lunga lavorare con uno che capisca me e possa darmi un sostegno morale piuttosto che con un professionista. Di recente, ho iniziato a lavorare in teatro, e la mia prima richiesta ai finanziatori è stata che non dovessi essere esposto al lezzo del mondo del teatro, e che quindi non dovessi avere attorno degli aiuti professionisti.

*H.* – Se Bertolucci è uno dei registi che stanno riportando il neorealismo nel cinema italiano, come valuta l'influenza che ha esercitato su di lui?

*P.* – Credo che più che essere influenzato da me, Bertolucci abbia reagito contro di me. Per lui ero quasi come un padre, e perciò ha reagito contro di me. In realtà mentre girava una scena quasi certamente si domandava: «Come la girerebbe Pasolini?», e subito decideva di farla diversamente. Forse io gli ho dato qualcosa di indefinibile, ma lui è sempre stato capace per conto suo di distinguere l'autentico dall'inautentico. La mia influenza è stata molto generica, e per quanto riguarda lo stile è completamente diverso da me. Il suo vero maestro è Godard.

*H.* – Visto che lei scrive soggetti e sceneggiature, sceglie le musiche, sceglie i set e quasi tutto ciò che entra nei suoi film, non credo ci sia molto da domandarle circa i suoi collaboratori. Ma mi direbbe qualcosa su Alfredo Bini e Sergio Citti?

*P.* – Bini ebbe fiducia in me in un periodo in cui questo era molto difficile: non sapevo niente di cinema, e lui mi diede carta bianca e mi lasciò lavorare in pace. Quanto a Sergio Citti, è stato per me un prezioso collaboratore, prima per i dialoghi dei miei romanzi e ora per quelli dei miei film. Trovo molto facile lavorare con lui, e ormai è diventato veramente bravo in tutto.

*H.* – Del montaggio di tutti i suoi film si occupa Nino Baragli, che a quanto pare è il suo collaboratore più stabile.

*P.* – Sì, questo è l'unico caso in cui ho piena fiducia in un professionista. Baragli è una persona molto pratica. Ha montato migliaia di film. È pieno di buon senso, ed è un romano, ossia ha il dono dell'ironia, perciò me ne servo per mettermi la briglia e frenare qualcuno dei miei eccessi. È la voce del buon senso. Ma nonostante questo non gli lascio mai far niente da solo. Lavoriamo sempre insieme alla moviola, e lui si occupa della parte tecnica del montaggio, unendo i vari pezzi.

*H.* – In precedenti interviste lei parlò di due progetti: uno era quello del *Padre selvaggio* e l'altro doveva riguardare un santo, come san Francesco. So che *Il padre selvaggio* fu interrotto dalle vicende occorse a causa della *Ricotta*. Ma che ne è stato dell'altro?

*P.* – *Il padre selvaggio* non andò oltre lo stadio di abbozzo di sceneggiatura.

L'altro progetto che avevo a quell'epoca si chiamava *La bestemmia*, che abbandonai perché mi misi a fare *Il Vangelo*. Ma ho seguito a pensarci e l'ho elaborato in poesia; adesso è una sceneggiatura in versi. Finirò col pubblicarlo, visto che me lo sto trascinando dietro da cinque o sei anni.<sup>35</sup>

H. – Non doveva diventare un film su un personaggio come Charles de Foucauld?

P. – No, quello di Charles de Foucauld era un altro progetto, molto vago. Ho deciso di abbandonare questa e tutte le altre idee di santi che ho avuto per fare una biografia di Paolo. Incomincerò a girarla nella primavera del 1969. La trasporrò tutta nei nostri tempi: New York sarà l'antica Roma, Parigi sarà Gerusalemme, e Roma sarà Atene. Ho cercato di stabilire una serie di analogie fra le capitali del mondo di oggi e quelle del mondo antico, e la stessa cosa ho fatto per gli avvenimenti reali: cioè, ad esempio, l'episodio iniziale in cui Paolo, che è un fariseo, collaborazionista e reazionario, sta a guardare il martirio di santo Stefano insieme con i carnefici, sarà reso nel film con un episodio analogo successo durante l'occupazione nazista di Parigi, dove Paolo sarà un parigino reazionario e collaborazionista che uccide un combattente della Resistenza. Tutto il film sarà una trasposizione di questo tipo. Ma mi manterrò estremamente fedele al testo di san Paolo e le parole che dirà saranno esattamente quelle che usa nelle sue lettere.

H. – Non è quello che farà quando avrà finito *Teorema*?

P. – No, il progetto che avevo, e per il quale ho trovato i finanziamenti, è intitolato *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, che verrebbe girato in Africa, in India, nei Paesi arabi, in America Latina e nei ghetti neri del Nordamerica; in ogni posto ci sarebbe un episodio completo, per metà documentario, per metà con valore di ricognizione dei luoghi ove ambientare un futuro film: sarebbe raccontato indirettamente, come una storia da narrare in seguito. L'idea era questa. Ma proprio la settimana scorsa ci ho ripensato, rendendomi conto che il film non troverebbe un pubblico. Come ho già detto, il pubblico è dentro il film. Ma se girassi un film sul terzo mondo, è ovvio che mi rivolgerei alle élite. Sarebbe un saggio, non un'opera narrativa, perché io non sono un volgarizzatore. Il solo modo per attrarre un pubblico di massa consisterebbe nell'adattare la mia opera al livello del «Reader's Digest», cosa che non farei mai. Come sa, i pubblici del



terzo mondo sono costretti a vedere le epopee degli indiani e Sophia Loren. E c'è un'altra cosa: il film sarebbe molto polemico sia verso il Partito Comunista sia verso il movimento studentesco. Non lo farò, ancora. Ma lo farò un pezzetto per volta, perché è una cosa che aspiro fortemente a realizzare.

Per il momento, invece, ho deciso di fare un film normale, in due parti: la prima si chiamerà *Orgia* e la seconda *Porcile*. L'episodio dell'*Orgia* è una cosa che ho scritto circa tre anni fa, dopo che il produttore del *Simon del deserto* di Buñuel venne in Europa a chiedermi se non potevo trovare un secondo episodio da affiancare a quello di Buñuel (che è un film stupendo, forse il suo migliore). Ho preparato l'episodio, che giace nel cassetto da allora, ma ogni tanto provo una voglia matta di farne un film.

Per raccontarlo in breve: si tratta di un uomo a una data imprecisata della storia, il Medioevo o qualcosa del genere, che sta morendo di fame in mezzo al deserto e mangia solo fili d'erba e fango, così che è ridotto praticamente allo stato di un mostro. Un giorno capita in un punto del deserto dove si è svolta una battaglia e c'è un mucchio di soldati morti stesi in giro con addosso l'armatura. Lui ruba l'armatura a uno di loro, la indossa e in questo modo si dà abbastanza coraggio per spostarsi fino ai margini del deserto. Lì un giorno passano degli altri soldati. Uno di questi rimane indietro rispetto agli altri, e il nostro personaggio lo aggredisce. Lo scontro è lungo, perché sono tutti e due giovani, e alla fine vince l'affamato venuto dal deserto. Il vincitore resta a lungo seduto sul cadavere dell'altro soldato, finché non gli viene l'idea di mangiarselo, cosa che fa dopo avergli mozzato la testa buttandola in un burrone. Man mano compaiono attorno a lui altri, e formano una piccola banda, i cui componenti sono tutti dediti al vizio del cannibalismo. Costoro vivono per qualche tempo attaccando i viandanti che capitano nel deserto, finché un giorno uno di loro non riesce a fuggire e a raggiungere la città più vicina, dove c'è un signore feudale che qualche tempo dopo cattura l'intera banda. Tutti, tranne lui, sono bruciati vivi. Il primo cannibale è sottoposto a un processo sommario, nel quale l'imputato non può sentire nulla, e poi arso vivo. Le sue ultime parole, che sono anche le sole del film, essendo questo muto, sono sull'incomparabile piacere che aveva provato uccidendo il padre e mangiando carne umana.

Il secondo episodio è *Porcile*, che è il titolo di tutto il film. Si svolge nella parte più industrializzata della Germania, a Godesberg, presso Colonia, dove abitava Adenauer, nella villa di un grande industriale tedesco, un po' alla

Krupp, per intenderci: una delle vecchie famiglie di capitani d'industria. Questo industriale ha un figlio misterioso. Una ragazza ne è innamorata, ma lui non la ricambia, pur non essendo innamorato di nessun'altra. Dice di voler partecipare al movimento studentesco, ma poi non lo fa. È al cinquanta per cento con i conformisti e al cinquanta per cento con gli anticonformisti, e di conseguenza non è niente. Il padre ha un rivale economico e politico che ha deciso di eliminare, e attraverso certi investigatori ha scoperto che il rivale è un criminale nazista, con una collezione di scheletri di ebrei. È ormai sul punto di farlo fuori quando il rivale si presenta a casa sua e gli parla di suo figlio, perché anche lui ha avuto l'idea di distruggere il nemico, e anche lui ha fatto svolgere delle indagini sul suo conto. Da queste indagini è risultato che il figlio misterioso può avere rapporti erotici solo con i maiali, dal che le sue frequenti visite al porcile.

Allora i due capitalisti, il neocapitalista dal passato nazista e il paleocapitalista, più colto, si alleano e decidono la fusione delle rispettive società. Proprio a questo punto il figlio va come al solito nel porcile e in una visione gli si presenta Spinoza. Spinoza gli spiega la sua vita e gli dice che quel suo amore per i porci equivale a un'affermazione dell'esistenza di Dio, poi lo lascia. La cosa avviene proprio mentre si svolgono i festeggiamenti indetti per celebrare la fusione. Compagno allora dei contadini i quali dicono al vecchio industriale che il giovanotto è stato divorato dai porci. Il vecchio li ascolta attentamente, e dopo essersi accertato che non ne è rimasto nulla, neppure un bottone o qualcosa di simile, raccomanda ai contadini: «Bene, non dite niente di questa faccenda a nessuno». E qui è la fine.

*H.* – Di recente lei ha manifestato grande interesse per il teatro, come dimostra il suo *Manifesto per un nuovo teatro*.<sup>36</sup> Per quanto mi riguarda, il teatro è morto, perciò sarei molto curioso di sapere da che cosa nasca tutto questo suo interesse. Capisco che lei voglia distruggere il teatro com'è adesso, ma mi sembra comunque che si tratti di una tradizione entro la quale non si può operare alcun rinnovamento.

*P.* – È un po' difficile risponderle, in quanto mi sono ritrovato a interessarmi del teatro e a redigere quel Manifesto solo perché ho scritto alcuni testi teatrali, ma non so proprio perché li ho scritti. Tempo fa dovetti rimanere a letto per quasi un mese a causa di un'ulcera. Mi capitò di prendere una penna e le prime cose che mi venne in mente di scrivere furono dei drammi

in versi. Il fatto è che non scrivevo poesia da parecchi anni, e improvvisamente mi rimisi a farlo, ma per il teatro, e devo dire che non ho mai scritto con tanta facilità come per il teatro, né mai mi sono altrettanto divertito. Ho solo i copioni, naturalmente, non ho ancora pensato alla messinscena. Forse la cosa è nata dal fatto che mentre ero malato mi sono letto i *Dialoghi* di Platone, rimanendo addirittura sconvolto dalla loro bellezza. Anzi, le dirò che uno dei film che potrei fare, e che sarebbe il mio ultimo, dopo *San Paolo* e dopo un altro che intitolerò *Calderón* – questo è ancora allo stadio di idea – sarebbe una vita di Socrate. So che è un vecchio progetto di Rossellini, ma siccome lui non si decide a realizzarlo lo farò io.

Comunque, ho scritto queste sei tragedie, e la cosa mi ha costretto a pensare al teatro e a come si potesse metterle in scena. Fino ad allora la pensavo come lei, cioè che il teatro è morto. Normalmente non mi sarei curato di dare i miei lavori a nessuno, perché non mi interessa farli recitare come lo sarebbero generalmente in Italia: almeno in Inghilterra non avete il problema della lingua, gli attori parlano decentemente. Ma il fatto di avere sei tragedie ferme nel cassetto mi ha spinto a scegliere una posizione e a formulare le mie teorie nel Manifesto.

H. – L'unica che ho visto pubblicata è *Pilade*: la cosa ha avuto molta risonanza<sup>37</sup>

P. – Assolutamente nessuna. Per l'eco che ha suscitato, avrei anche potuto pubblicare cento pagine bianche... il che tende a confermare quello che asseriva lei, ma credo che confermi anche quello che ho detto io nel Manifesto, e cioè che il teatro è morto perché la gente di teatro non ha alcun interesse alla cultura. *Pilade* è l'unica finora pubblicata, ma le altre sono pronte e credo che le raccoglierò in un volume intitolato *Porcile*, dato che la storia che le ho raccontato a proposito del film che ho in progetto è una delle sei.

H. – Perché dice che la vita di Socrate sarebbe il suo ultimo film?

P. – L'ho già detto. È difficile sapere che cosa dire. Mi piacerebbe che il mio ultimo film fosse su Socrate, ma speriamo che salti fuori ancora qualcosa, fra *San Paolo* e *Socrate*. Per fare un film su Socrate dovrò aver raggiunto un livello in cui avrò esaurito tutte quelle motivazioni marginali che mi spingono a fare dei film, arrivando così a un cinema disinteressato,

assolutamente puro; come ho fatto in parte con *Uccellacci e uccellini*, ma solo in minima parte. Mi piacerebbe arrivare a una maggiore purezza e a un maggior disinteresse, mi piacerebbe arrivare a un rapporto più puro col pubblico. Idealmente, perciò, una vita di Socrate potrebbe essere il mio ultimo film: mi piacerebbe che costituisse il culmine della mia esperienza cinematografica.

## *Cinema e teoria*

*H.* – Il suo film in progetto, *Porcile*, è tratto da un dramma scritto da lei. Una volta, richiesto se avrebbe trasposto in film uno dei suoi romanzi,<sup>38</sup> lei ha risposto che non l'avrebbe mai fatto, perché sarebbe stato come fare due volte la stessa cosa.

*P.* – Be', la ragione è che i miei studi semiologici mi hanno portato a considerare, teoricamente, teatro e cinema molto vicini l'uno all'altro. La differenza è che il teatro è una sorta di piano-sequenza, ma presenta parecchi caratteri in comune col cinema: entrambi rappresentano la realtà con la realtà. In entrambi, ad esempio, volendo rappresentare lei, lo farei servendomi di lei, del suo corpo, delle sue espressioni, della sua psicologia, dei suoi gesti, della sua educazione eccetera. In entrambi un corpo umano è rappresentato con un corpo, un oggetto con un oggetto. Quando scrivo una scena per il teatro, questa scena è anche una scena cinematografica, secondo il mio modo di concepire il teatro, poiché tutto quello che faccio consiste nel produrre una sequenza cinematografica formata da una ripresa molto lunga. Mentre il trasporre un libro in un film significa fare un lavoro ex novo e pertanto rimescolare tutte le motivazioni profonde che ne stavano all'origine, filmare una scena di teatro significa eseguire la stessa operazione già fatta: non comporta rimescolamenti profondi, ma solo un piccolo cambiamento di tecnica.

*H.* – Ma nella *Fine dell'avanguardia*<sup>39</sup> lei sosteneva che esisteva una gerarchia: il teatro, diceva, *mima* la realtà, il cinema la *riproduce*. Ora si direbbe che lei abbia promosso il teatro, abbandonando le opinioni precedenti.

P. – Sì, ho «promosso» il teatro, come dice lei, al livello semiologico del cinema. E questo da quando ho scandagliato approfonditamente il fatto che il cinema è una tecnica audiovisiva; ho abbandonato del tutto l'idea del cinema come immagine (ciò che si dice retoricamente e in modo preconconcetto, ma che è ridicolo): il cinema non è pura immagine, è una tecnica audiovisiva in cui parola e suono hanno la stessa importanza dell'immagine. Una volta stabilito questo, il teatro, pur affidato in gran parte alla parola, semiologicamente ha lo stesso valore del cinema.

H. – Che cosa pensa dell'idea di Lévi-Strauss, secondo cui il cinema dovrebbe essere usato per riprendere vaste scene teatrali che non potrebbero essere realizzate su un palcoscenico<sup>40</sup> Lei è interessato a una proposta simile?

P. – No, non è quello che vado cercando io. Ciò che ho fatto è stato di demolire l'idea convenzionale secondo la quale teatro e cinema sono cose profondamente diverse; in realtà sono la stessa cosa, anche se possono essere tecniche diverse: tutti e due sono sistemi di segni che coincidono con il sistema di segni della realtà. La parola detta da lei e seguita da un gesto è la stessa parola seguita da un gesto che lei eseguirebbe su un palcoscenico o che sarebbe captata con il gesto da una macchina da presa. Sia in teatro che nel cinema, sono segni linguistici che hanno il loro archetipo nella realtà.

H. – Immagino che una delle ragioni per cui *Pilade* ebbe un'accoglienza così fredda dipenda dal fatto che è difficilissimo leggere una sceneggiatura, non solo un copione teatrale, ma di qualsiasi tipo. Io trovo difficilissimo immaginare una sceneggiatura tradotta in film, o in opera teatrale. Potrei leggere *Pilade* come poesia, ma non come dramma. E credo che la cosa sia abbastanza comune.

P. – Per me non lo è. Ne ho scritto nella *Sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*.<sup>41</sup> Io vedo una sceneggiatura cinematografica o un copione teatrale come strutture che tendono a diventare altre strutture, ne leggo la tensione, le seguo nei movimenti: a me dunque succede il contrario di quello che succede a lei. Anche quando leggo una sceneggiatura veramente mal fatta, riesco sempre a vedere quell'altra struttura che vorrebbe diventare. Dunque c'entra evidentemente un fattore psicologico individuale. Ammetto che mi riesce più facile leggere una sceneggiatura come un futuro film che non il testo di un'opera teatrale come una futura

opera teatrale, perché un testo teatrale è più completo e più letterario, ciò che ci ancora maggiormente alla struttura letteraria.

*H.* – Lei ha accusato la neoavanguardia italiana di ridurre a zero la lingua e di conseguenza i valori.<sup>42</sup> Che cosa intendeva dire? E perché ha attaccato la neoavanguardia avendone fatto parte lei stesso fino ad ora?

*P.* – Non ricordo l'esatto contesto in cui ho fatto questa dichiarazione, tuttavia potrei spiegargliela così. L'avanguardia ha commesso un errore storico. Ha pensato che l'italiano sia una *lingua A*, e come tale l'ha criticato. Secondo loro questa *lingua A* è puramente una lingua di comunicazione, una lingua meramente familiare e pratica, mentre a livello letterario la giudicano tradizionale, ufficiale e così via. Di conseguenza si sono impegnati in una polemica contro questa *lingua A* rompendone gli schemi; pensavano che ribaltando una frase o facendo un collage di parole casuale o suscitando uno scandalo linguistico mediante innovazioni grammaticali e sintattiche avrebbero esercitato un effetto profondo: sul contenuto, sulla mente dei lettori, sulle loro abitudini e pertanto sulle loro differenziazioni e determinazioni di classe. Tutto questo è stato un errore poiché, a mio parere, non esiste attualmente una *lingua A*. Esiste soltanto una *lingua A* che sta trasformandosi in una *lingua B*. L'italiano si muove. Loro pensavano di sparare a un bersaglio fisso, e invece era mobile. L'italiano sta cambiando, trasformandosi da una lingua a base dialettale, e precisamente fiorentina, in un'unica lingua non più dominata e diretta da quella letteraria, ma dal linguaggio della tecnologia. La lingua italiana sta attraversando una sua specifica rivoluzione. La rivoluzione dell'avanguardia era solo una rivoluzione letteraria sbagliata e di modestissima portata, mentre qualcosa di molto più importante stava già avvenendo nell'insieme della lingua.

*H.* – Crede che il nuovo linguaggio tecnologico abbia già avuto partita vinta in Italia?

*P.* – Niente affatto. Il fenomeno è comparso, ed è irresistibile. Non si può fingere che non ci sia. Ma non saprei dire quale stadio ha raggiunto, o esattamente dove andrà a parare: forse il processo subirà delle interruzioni, non sono in grado di dirlo. Logicamente, tuttavia, penso che quello sia il nostro futuro, e ho scandalizzato molta gente in Italia dicendolo: l'avanguardia, e tutti i linguisti e docenti universitari di sinistra che avevano

seguitato ad agitare la vecchia retorica dell'Unità d'Italia, raggiunta attraverso l'integrazione della lingua artificiale basata sul fiorentino, attraverso l'integrazione dal basso dei linguaggi popolari, il contributo dei dialetti eccetera. Tutto questo si è dimostrato falso. Sarebbe potuto diventare vero se il Partito Comunista fosse diventato il partito egemone, se la cultura italiana si fosse evoluta sotto l'egemonia delle classi lavoratrici, ma questo non è avvenuto, e quindi l'idea di una unità raggiunta mediante l'integrazione del linguaggio popolare è illusoria.

H. – Quando le fu domandato quale rapporto ci fosse fra le sue teorie e i film che fa, lei ha risposto che i suoi scritti erano osservazioni di carattere grammaticale che non avevano «niente a che vedere con il mio lavoro di scrittore: è come domandare a uno scrittore che cosa è un gerundio e poi domandargli che posto occupa nella sua opera; non ho scritto da esteta, ho parlato da linguista». <sup>43</sup> Esiste un rapporto, perché si direbbe che debba esserci, tanto più che lei ha intitolato un suo saggio *Appunti en poète per una linguistica marxista* <sup>44</sup>

P. – Quell'*en poète* significa soltanto che sono fatti da dilettante. Le mie teorie sono a livello linguistico: è impossibile stabilire un rapporto fra un grammatico e la poesia che può eventualmente scrivere; si tratta di due campi completamente diversi. Se la mia ricerca teorica fosse fatta su un piano estetico, potrebbe domandarmi quale rapporto esista fra teoria estetica e produzione estetica. Ma siccome le mie teorie sono su un piano linguistico e grammaticale, fra le due cose vi è uno iato qualitativo. Direi tuttavia che porto avanti i miei studi teorici sulla linguistica e sulla grammatica *en poète*, da dilettante, e che quindi in realtà un rapporto esiste: effettivamente, è stata la mia ricerca semiologica sul cinema che mi ha spiegato perché faccio dei film.

H. – C'è in generale un divario impressionante fra cinema e critica cinematografica. Visto che lei fa le due cose, cioè fa film e si occupa di teoria cinematografica, saprebbe, ad esempio, criticare in linea teorica uno dei suoi film?

P. – Sì, credo che saprei farlo. In realtà ho fatto un'analisi dettagliata di certi film. In un mio saggio <sup>45</sup> (che in origine era una conversazione tenuta a



Pesaro) ho sorretto le mie argomentazioni con l'analisi di brevi sequenze di due film, uno di Olmi e l'altro di Bertolucci. Parlandone, le ho proiettate su uno schermo normale, ma l'analisi vera e propria l'avevo fatta alla moviola. Ho eseguito grosso modo la stessa cosa con un film di Ford esaminato alla moviola al Centro Sperimentale durante l'occupazione della scuola da parte degli studenti.<sup>46</sup> In questo caso non si è trattato di un esame analitico di tipo estetico, ma solo grammaticale e sintattico. Era un tentativo di stabilire, con un attento esame del testo e non per intuito (ovviamente, con l'intuizione si può capire qualsiasi cosa in due parole), se il film in questione era stato scritto in un linguaggio prosastico oppure poetico... si trattava quindi di un primo passo verso un esame stilistico. Con la letteratura tutto quello che c'è da fare è aprire una pagina e guardare se il testo è in prosa o in versi, ma nel cinema la cosa è più difficile. Credo comunque che le mie analisi abbiano dimostrato come sia possibile farlo con facilità anche per il cinema, e questo è un passo essenziale per passare a qualsiasi esame più approfondito. Quel Ford, stando a quello che scoprii, era in prosa.

*H.* – Nel *Cinema di poesia*, il suo solo saggio che, a quanto mi risulta, sia stato tradotto in inglese,<sup>47</sup> lei introduce il concetto di oniricità, che è stato ampiamente criticato. Una delle critiche era che questo maschera il fatto che quando si fa un film in realtà si ha un controllo maggiore sulle immagini di quando si scrive; le immagini uno le sceglie, la scelta è aperta, mentre il lasciarsi andare a dire che una cosa ha carattere di sogno significa sottolineare la spontaneità e la mancanza di controllo in questo implicita.

*P.* – Quando dissi che il cinema è simile al sogno, non volevo dire nulla di tanto importante. È stata una cosa detta così, casualmente. Tutto quello che volevo dire era che l'immagine ha carattere e potenziale di sogno più della parola. I suoi sogni sono sogni cinematografici, non sono sogni letterari. Anche un'immagine sonora, diciamo un tuono rimbombante in un cielo nuvoloso, è infinitamente più misteriosa di qualsiasi descrizione, anche la più poetica, che potrebbe darne uno scrittore. Questi deve trovare l'oniricità attraverso un'operazione linguistica di grande raffinatezza, mentre il cinema è molto più vicino fisicamente ai suoni e non ha bisogno di alcuna elaborazione. Ha solo bisogno di produrre un cielo gonfio di nuvole e un tuono, e immediatamente si è vicini al mistero e all'ambiguità del reale.

H. – Però di solito i sogni sono molto deboli nei film: le sequenze oniriche di Fellini in verità non hanno nulla del sogno.

P. – È così semplicemente perché il cinema è già un sogno. I film di Fellini sono particolarmente sognanti, di proposito; tutto vi è visto come una sorta di sogno, una sorta di deformazione surrealistica e onirica; perciò, naturalmente, riesce alquanto difficile inserire un sogno in un film che del sogno possiede già le caratteristiche. Ma si prenda Bergman, ad esempio, che è molto meno sognatore, forse più misterioso ma meno palesemente sognatore: il sogno nel *Posto delle fragole* è notevole, si avvicina molto a quello che un sogno è veramente.

H. – Nel saggio *In calce al «cinema di poesia»*<sup>48</sup> lei usa il termine *kineme* (cinéma) per descrivere una terza operazione, la produzione di un'immagine, che lei afferma essere costituita da segni orali e grafici: questa sua idea è stata fatta bersaglio di molte critiche, in particolare perché confonderebbe il referente col significato.<sup>49</sup> È sempre della stessa idea?

P. – Ogni volta che ho parlato di cinémi l'ho fatto a titolo di ricerca, di tentativo. Quando studio il linguaggio del cinema come lingua, come sistema di segni, mi baso sempre sulla premessa che è sbagliato considerare i segni scritti-parlati come degli archetipi o dei modelli: è inutile cercare analogie perché possono esservi sistemi di segni e di comunicazione radicalmente diversi da quelli scritti-parlati. Dunque dobbiamo ampliare il nostro concetto di lingua, così come la cibernetica ha ampliato il concetto di vita. Questa è stata sempre la mia premessa di base. Perciò, parlando di fonémi mi sono un po' contraddetto perché ho cercato analogie tra il sistema di segni cinematografico e il sistema di segni linguistico. Ho adoperato il termine «cinémi» per analogia con il termine «fonémi», il che implica un codice per cercare di stabilire una sorta di doppia articolazione nel cinema e nella lingua. Martinet sostiene che una caratteristica della lingua è la doppia articolazione. Io ho cercato di scoprire qualcosa di simile nel cinema, ma senza annettere alla cosa eccessiva importanza; era una semplice possibilità.

H. – Lei ha detto, giustamente, che c'è un'enorme crescita dell'interesse per il cinema in un momento in cui il cinema è in grave declino. E ha ascritto ciò al fatto che il marxismo è diventato di moda. Concordo con la proposizione in linea generale, ma una spiegazione del genere non potrebbe valere per

l’America, le pare? Pensava soltanto alla situazione italiana?

*P.* – Sì, pensavo soprattutto all’Italia, all’Europa: ai film d’autore. Fin tanto che il marxismo è stato una cultura viva, con un notevole peso nella vita pubblica, alcuni film d’autore sono stati valorizzati e hanno trovato modo di essere visti e distribuiti. Ma dacché è stato superato dagli eventi è entrato in crisi e quindi gli è venuto meno, in una certa misura, il prestigio. Da allora i film d’autore hanno un sostegno, d’ogni tipo, molto minore. Ovviamente, la cosa riguardava sia l’Italia, sia l’intera Europa.

*H.* – Quando scrisse *Laboratorio* era molto entusiasta di Hjelmslev perché, a quanto diceva lei, egli era riuscito a introdurre il concetto di valore nello strutturalismo.<sup>50</sup> Come sa, lo stesso Hjelmslev è stato duramente attaccato dagli strutturalisti. Intende proseguire la sua ricerca secondo la linea hjelmsleviana, come faceva allora?

*P.* – Sono in pieno disaccordo con gli strutturalisti francesi, per quanta ammirazione possa avere per uno come Lévi-Strauss. E infatti la conclusione di quel mio articolo era che si dovesse abbandonare del tutto il termine «struttura» adottando in sua vece il termine «processo», che incorpora il termine «valore». Una struttura si evolve solo e in quanto esistono valori che la fanno evolvere, valori che in certo qual modo sono inerenti a essa, ma che fanno sì che la struttura non si fossilizzi in una sorta di razionalismo francese vecchia maniera. La mia scelta del termine «processo» illustra il mio dissenso dallo strutturalismo, ed è qui che entra in gioco il concetto di valore.

*H.* – Nel *Cinema di poesia* lei accenna all’importanza di rendere il pubblico consapevole della macchina da presa come criterio di giudizio del cinema poetico. Vi è stata una certa confusione in proposito: voleva dire con questo che il cinema è naturalmente poesia? E in tal caso: primo, come mai il cinema prosastico è riuscito mediamente a imporsi su quello poetico, e, secondo, qualora il cinema sia naturalmente poesia, in qual modo il rendere consapevole il pubblico della macchina da presa può chiarire se sia o non sia poesia?

*P.* – A mio parere, il cinema è sostanzialmente e naturalmente poetico, per le ragioni che le ho esposto: perché ha il carattere del sogno, perché è vicino ai

sogni, perché una sequenza cinematografica e la sequenza di un ricordo o di un sogno – e non solo questo, ma le cose in se stesse – sono profondamente poetiche: un albero fotografato è poetico, un volto umano fotografato è poetico perché la fisicità è poetica in sé, perché è un'apparizione, piena di mistero, piena di ambiguità, piena di significati polivalenti, perché anche un albero è un segno appartenente a un sistema linguistico. Ma chi parla attraverso un albero? Dio, o la realtà stessa. Quindi l'albero come segno ci mette in comunicazione con un interlocutore misterioso. Perciò il cinema, grazie alla riproduzione diretta e fisica degli oggetti eccetera eccetera, è sostanzialmente poetico. Questo è un aspetto del problema, diciamo un aspetto preistorico, quasi precinematografico. Dopodiché abbiamo il cinema come fatto storico, come strumento di comunicazione, e come tale anch'esso incomincia a differenziarsi in diverse sottospecie, allo stesso modo dei mezzi di comunicazione di massa.

Come la letteratura ha una lingua per la prosa e una per la poesia, così avviene nel cinema. Ecco quello che stavo dicendo. In questo caso, bisogna dimenticare che il cinema è naturalmente poetico perché si tratta di un tipo di poesia, ripeto, che è preistorico, amorfo, innaturale. Se si guarda un pezzetto del più banale western che sia mai stato fatto, o un qualsiasi vecchio film commerciale, se lo si guarda in maniera non convenzionale, anche un film del genere rivela il carattere poetico e di sogno che esiste fisicamente e naturalmente nel cinema, ma questo non è ancora cinema di poesia. Il cinema di poesia è il cinema che adotta una particolare tecnica, proprio come un poeta adotta una particolare tecnica nello scrivere versi. Se si apre un libro di poesie, si riconosce immediatamente lo stile, il modo di rimare e tutto il resto: si vede la lingua come strumento, si contano le sillabe di un verso. L'equivalente di quello che si vede in un testo poetico lo si trova in un testo cinematografico, attraverso gli stilemi, ossia attraverso i movimenti di macchina e il montaggio. Per cui fare film è essere poeti.

## *Appendice 1: «Teorema»*

*H.* – In *Teorema* lei mostra una certa compassione, si potrebbe perfino dire simpatia, nei confronti dei borghesi: come mai?

*P.* – Questo è il primo film che ho girato in un ambiente borghese con personaggi borghesi. Finora non l'avevo mai fatto perché non reggerei alla prospettiva di dover vivere mesi e mesi a contatto con gente che non riesco a digerire, preparando la sceneggiatura e poi realizzando il film.

Ma il mio odio per la borghesia è in realtà una specie di ripugnanza fisica verso la volgarità piccoloborghese, la volgarità delle «buone maniere» ipocrite, e così via. Forse soprattutto perché trovo insopportabile la grettezza intellettuale di questa gente.

Comunque, questa volta ho deciso di fare un film con Terence Stamp sulla borghesia. Ma ho scelto persone che non erano particolarmente odiose, persone che ispiravano una certa simpatia umana: sono esseri tipici della borghesia, non però della borghesia peggiore. A parte tutto ciò, ritengo semplicemente giusto provare qualcosa per tutti gli individui, anche per i borghesi.

*H.* – Che mi dice del personaggio di Terence Stamp? È davvero religioso? E chi è veramente?

*P.* – Ho adattato il mio personaggio alla persona fisica e psicologica dell'attore. In origine, avrei voluto fare di questo visitatore un dio della fecondità, il dio tipico della religione preindustriale, il dio solare, il dio biblico, Dio Padre. Naturalmente, messo di fronte alla situazione reale, ho dovuto abbandonare l'idea di partenza, e ho fatto di Terence Stamp un'apparizione genericamente ultraterrena e metafisica: potrebbe essere il Diavolo, o una mescolanza di Dio e Diavolo. Quello che importa è tuttavia il fatto che risulta qualcosa di autentico e inarrestabile.

*H.* – Perché *Teorema* ha suscitato tanto scandalo?

*P.* – Per parecchi motivi, che non sono né strettamente culturali né cinematografici: il primo, probabilmente, è stato che si poneva al centro del ciclone che proprio adesso sta investendo la Chiesa, con una sinistra clericale e una destra clericale e così via. Il film ha ricevuto un premio dalla sinistra cattolica, mentre è stato violentemente attaccato dalla curia e dall'ala conservatrice della Chiesa. Credo che questo sia stato il motivo principale.<sup>51</sup>

## *Appendice 2: «I racconti di Canterbury»*

*Il regista Pier Paolo Pasolini si trova in Inghilterra per girarvi una trasposizione cinematografica dei Racconti di Canterbury di Chaucer. Siamo andati a Rye, nel Kent, per discutere con lui del suo nuovo film e anche della sua attuale posizione politica in Italia.*

*L'abbiamo trovato, con un folto gruppo di tecnici suoi connazionali, in un tipico alberghetto di campagna inglese, dove sembrava decisamente fuori posto. Erano circa le otto di sera. La cittadina era ormai morta da varie ore. Pasolini sedeva a un tavolo ornato di bottigliette di senape e di ketchup, e cercava di ordinare qualcosa da mangiare. Il cameriere gli si rivolgeva chiamandolo «Mister Pas», avendo evidentemente rinunciato al tentativo di pronunciare correttamente quel cognome. Comunicava con Mister Pas in un francese zoppicante, e la ben nota anglofilia di Pasolini stava subendo un duro colpo.*

*Gli domandammo perché avesse deciso di trarre un film dai Racconti di Chaucer, anche perché la sua ultima realizzazione è stato il Decamerone e un altro film in progetto è Le mille e una notte. Da dove viene l'interesse per questi antichi libri di storie e di favole? Sia Chaucer sia Boccaccio sono scrittori vissuti nel Quattordicesimo secolo, e Le mille e una notte risalgono ancora più addietro nel tempo.*

In questi casi non c'è mai un perché. Potrei darvi tutte le risposte razionali che volete. Potrei dire, ad esempio, che film come questo offrono a chi li fa una gamma anche di duecento personaggi, così che si ha modo di presentare un'ampia fetta della realtà. Al contempo posso essere, nonostante il soggetto, molto moderno. Questo è un periodo di crisi, per il «grande romanzo»: il libro di mille pagine come quelli di un Tolstoj o di un Dickens. Ma il vecchio racconto ha lo stesso taglio narrativo di una cronaca di giornale. Se aprite un giornale, potete vedere questo, niente di più di una serie di racconti, come in Chaucer e nel Boccaccio.

Metto queste storie in rapporto con il rimpianto che provo per la perdita

del mondo di una volta. Sono un uomo disincantato. D'altronde sono sempre stato ai ferri corti con la società del mio tempo. L'ho combattuta, mi ha perseguitato, ma mi ha dato anche il successo. Ora però non mi piace più. Non mi piace il suo modo di esistere, la sua qualità di vita. Per questo rimpiango il passato. Alla mia età, a questo punto della mia vita, penso che sia quasi un fatto convenzionale.

Il mondo di Chaucer e del Boccaccio non aveva ancora sperimentato l'industrializzazione. Non era una società consumistica, non c'erano catene di montaggio. Non c'era niente di analogo alla società di oggi. Tranne forse per questo: c'era una sorta di esigenza di libertà sessuale, nata dai prodromi della rivoluzione borghese nel contesto della società medievale. Qui potrebbe stabilirsi un parallelo. Ma periodi di libertà come quelli sono condannati a finire presto. Da vecchio, Boccaccio divenne un bigotto. Quell'esplosione di libertà durò solo pochi anni. Lo stesso vale oggi: durerà solo pochi anni.

*Pasolini ha scelto fra i Racconti di Chaucer soprattutto quelli di vita «plebea», non quelli di soggetto aristocratico. Gli abbiamo quindi domandato perché abbia fatto questa scelta, e se secondo lui vi sono forti elementi classisti nei Racconti di Canterbury.*

Ho scelto quei racconti che erano realistici – realistici, si intenda bene, non «naturalistici» – in senso poetico più che in senso fantastico o mitico. Chaucer si colloca a cavallo fra due epoche. Ha qualcosa di medievale, di gotico: la metafisica della morte. Ma spesso si ha l'impressione di leggere un autore come Shakespeare o Rabelais o Cervantes. È un realista, ma è anche un moralista e un pedante, e inoltre mostra straordinarie intuizioni. Ha ancora un piede nel Medioevo, ma non è uno del popolo, anche se raccoglie i suoi racconti dal patrimonio popolare. In sostanza, è già un borghese. Guarda già alla rivoluzione protestante e perfino alla rivoluzione liberale, nella misura in cui i due fenomeni si combineranno in Cromwell. Ma mentre il Boccaccio, che era pure un borghese, aveva la coscienza tranquilla, con Chaucer si avverte già una sensazione sgradevole, una coscienza turbata e infelice.

Chaucer presagisce tutte le vittorie, tutti i trionfi della borghesia, ma ne presente anche il marciame. È un moralista, ma dotato anche del senso dell'ironia. Il Boccaccio non sente il futuro allo stesso modo. Egli coglie la



borghesia nel momento di maggior gloria, cioè nel momento in cui nasceva. Ma poi in Italia la borghesia fu bloccata. Nacquero i Principati, e poi venne la Controriforma. Non vi fu una vera rivoluzione borghese quale vi fu in Inghilterra. È quello che dice anche Gramsci. La borghesia italiana venne a trovarsi all'improvviso nel mondo moderno, dopo la fine del fascismo, trascinatavi da altri.

*In genere Pasolini si serve di attori non professionisti nei suoi film, come ad esempio nel Vangelo secondo Matteo. Gli abbiamo domandato come aveva affrontato il problema del cast dei Racconti di Canterbury e che cosa si proponeva di fare per risolvere quelli del linguaggio.*

Ho cercato di fare la stessa cosa che nel *Decamerone*. Ho ambientato tutto il *Decamerone* a Napoli e nei dintorni, e vi ho fatto parlare i personaggi nel dialetto napoletano contemporaneo. Certo non potevo usare l'inglese di Chaucer, per cui ho fatto ricorso al più semplice vernacolo possibile, con alcuni elementi dialettali. Mi sono servito delle parole di Chaucer, ma le ho tradotte in un idioma moderno. Ad esempio, nel *Racconto del venditore di indulgenze*, che è quello sui tre ragazzi ai margini della società, che vivono di espedienti e così via, i tre ragazzi li ho trovati per strada. Per puro caso, erano tutti e tre scozzesi, per cui parleranno con l'accento scozzese. Girerò il *Racconto del cuoco*, la storia di Peterkin o Pietruzzo, nei *docks* di Londra, e in questo episodio si parlerà in *cockney*, nel tipico dialetto londinese. Ne farò un omaggio a Chaplin, londinese anche lui. E poi, quando mi sono trovato giù vicino a Bath, e a Wells, il modo di parlare di quella gente mi è piaciuto moltissimo, e quindi in qualche brano userò l'accento del Somerset. Io mi servo della lingua viva, mettendo insieme i più disparati dialetti.

Una cosa che mi ha sorpreso, nei ragazzi e nelle donne della classe operaia che ho usato per le piccole parti, in questo Paese, è che non sembrano avere lo stesso senso dell'umorismo della vostra privilegiata borghesia. Chaucer ha le caratteristiche borghesi del moralismo, del pragmatismo e del *sense of humour*. È già un inglese borghese e privilegiato, sotto questo aspetto. Forse l'umorismo in Inghilterra è un privilegio di classe. Prima di venire qui non me ne ero mai reso conto.

*In Italia ogni giornale o rivista deve avere un «direttore responsabile», un cittadino in possesso di certi requisiti morali che risponde legalmente del*

*contenuto del giornale, una specie di capro espiatorio, di uomo che prende gli schiaffi in caso di bisogno. Due dei direttori responsabili di «Lotta continua», pubblicato dall'omonimo gruppo extraparlamentare, hanno già dovuto subire processi per incitamento alla sovversione. Uno di loro, Pio Baldelli, è coinvolto in parecchi procedimenti penali, in primo o in secondo grado. In segno di solidarietà molti eminenti intellettuali si sono dichiarati corresponsabili dei numeri del giornale incriminati. Fra questi, anche Pasolini, al quale abbiamo domandato perché abbia deciso di correre quel rischio e che cosa provi al pensiero di finire in tribunale, non per la prima volta.*

Finisco sotto processo perché il codice penale italiano è ancora quello fascista, mai cambiato dalla fine della guerra in qua. Vi sono ancora delitti «politici» come sotto la dittatura fascista. La legge non garantisce una vera libertà di stampa. Ho messo il mio nome come corresponsabile di «Lotta continua» semplicemente per senso di democrazia. Non vado d'accordo con quella gente. Non concordo con loro in molte cose, a dire la verità, ma sono convinto che abbiano il diritto di esprimere la propria opinione. Il processo verte su delitti di opinione.

Si sono resi colpevoli di varie specie di «sobillazione» e «vilipendio». Hanno diffamato la polizia e sono accusati di aver insultato le forze armate. Il giornale ha usato un linguaggio volgare, quale io stesso non avrei usato, ma non attaccava degli individui, il capitano X o il tenente Y. Attaccava solo il corpo degli ufficiali in generale. A mio parere, chiunque ha il diritto di manifestare le proprie opinioni, a proposito delle forze armate, nel modo e secondo lo stile che più gli aggradano. Per questa ragione appoggio quelli di «Lotta continua» e sono con loro senza riserve.

Nel 1968 ho pubblicato *Il PCI ai giovani!!*, una specie di manifesto poetico che per un certo tempo mi ha reso estremamente impopolare presso le sinistre italiane. Posso essermi espresso male, ma quello che dicevo si è dimostrato vero, purtroppo, come possiamo constatare oggi. Provavo una sorta di impulso isterico, di crisi, un'impazienza verso quella grigia massa di giovani ribelli di allora, che in realtà hanno ormai completamente abbandonato la lotta. Non sono stati capaci di avanzare. *Il PCI ai giovani!!* non era rivolto contro quelli di «Lotta continua», anzi, specificamente li escludeva. Si riferiva ad altri gruppi con i quali solidarizzo anche adesso, mentre gli altri si sono rassegnati. Io mantengo la mia posizione ed essi le

loro, che possono essere diverse dalle mie, ma c'è fra esse qualcosa in comune, per cui necessariamente dovevamo incontrarci in qualche modo.

Ora sono imputato e dovrò andare in tribunale, ma in questo non c'è proprio niente di intollerabile. Non c'è modo, d'altronde, di evitare il problema. Ma non è poi così brutto come essere un operaio della Fiat o un immigrante meridionale. La gente come me ha molte altre cose con cui riscattarsi. Ho fatto tanto. La mia vita è così piena. Non è certo così per un povero lavoratore immigrato dal Sud. Che cosa significa per me un processo? Se mi mettono in carcere non me ne importa affatto. È una cosa di cui non mi curo. Per me non fa nessuna differenza, nemmeno dal punto di vista economico. Se finirò in prigione, avrò modo di leggere tutti i libri che altrimenti non sarei mai riuscito a leggere.

## *Ringraziamenti*

L'autore ringrazia Peter Wollen del British Film Institute per avergli commissionato questo libro nel 1968 e Alberto Asor Rosa per la lettera inviatagli prima delle interviste, fonte di idee utili quanto perspicaci.

Particolari ringraziamenti a Camillo Pennati dell'Italian Institute di Londra, che mi ha generosamente e saggiamente trasmesso le sue conoscenze; a Walter Cantatore della Arco Film di Roma, che mi ha dato modo di visionare vari film, dedicandomi il suo tempo per la realizzazione di questo progetto; a Fiorella A. per l'assistenza «logistica» fornitami; alla BBC e al periodico «Inquadrature» di Pavia, che mi ha consentito di citare brani di interviste concesse da Pasolini su *Teorema* ; al personale del British Film Institute, per la sua collaborazione alla realizzazione del libro e per avermi consentito di vedere alcuni film di Pasolini a Londra; e infine allo stesso Pier Paolo Pasolini, il quale ha sottratto ai suoi pesanti impegni di lavoro una notevole quantità di tempo per dedicarla a queste interviste, mentre aveva in corso il montaggio di *Teorema* .

Una società cinematografica si è dimostrata contraria ad aiutarmi; poiché quella gente certo sa chi è, possa qui trovare l'espressione della mia più sincera antipatia.

1.

Pasolini vi ritornò nell'estate del 1968, per denunciare il movimento studentesco. Vedasi *Il pci ai giovani!!*, in «Nuovi Argomenti», 10 (nuova serie). Certe reazioni alla denuncia di Pasolini si trovano in «Nuovi Argomenti» e «l'Espresso», 16 giugno 1968.

2.

Benché in «Prisma» 3/4 Gian Paolo Prandstraller abbia pubblicato una fotografia intitolata *La cresima di Pier Paolo*, di cui si asserisce l'appartenenza all'album privato dell'autore.

3.

Gruppi Universitari Fascisti.

4.

Francesco Leonetti compare in parecchi film di Pasolini: come Erode II nel *Vangelo secondo Matteo*; nella voce del corvo in *Uccellacci e uccellini*, come servo di Laio dal quale si reca Edipo nell'*Edipo re* e come burattinaio in *Che cosa sono le nuvole?*

5.

Roberto Roversi, poeta, critico e direttore di «Rendiconti», redatto, come «Officina», nella sua libreria di Bologna.

6.

«Officina»: rivista pubblicata negli anni Cinquanta a Bologna. Gran parte dei testi scritti per essa da Pasolini è stata ristampata nel volume *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960.

7.

A Roberto Longhi, il famoso storico e critico d'arte, Pasolini dedicò il suo *Mamma Roma* con queste parole: «A Roberto Longhi, cui sono debitore della mia folgorazione figurativa».

8.

A Giovanni Pascoli Pasolini dedicò un saggio in «Officina» del maggio 1955, saggio ripreso, con lievi modificazioni, in *Passione e ideologia*, cit.

9.

In risposta a *8 domande sulla critica letteraria in Italia*, in «Nuovi Argomenti», 44-45. È uno dei più illuminanti testi pasoliniani sul ruolo svolto dal marxismo e da Gramsci in particolare nella letteratura e nella critica letteraria italiana. «Il Politecnico» fu fondato da Elio Vittorini immediatamente dopo la fine della guerra. Seguì un indirizzo politico marxista ma indipendente da qualsiasi gruppo politico, e dovette interrompere le pubblicazioni alla fine del 1947, dopo che già aveva dovuto trasformarsi da settimanale in mensile. Fu tenuto sotto costante pressione da parte del pci, come attesta un fitto epistolario fra Vittorini e Togliatti. Resta a tutt'oggi una delle principali esperienze d'avanguardia nella cultura marxista. Per un giudizio complessivo sulla sua attività, v. Franco Fortini, *Che cosa è stato «Il Politecnico»*, poi inserito in *Dieci inverni* dello stesso Fortini, Feltrinelli, Milano 1957.

10.

In particolare da Alberto Asor Rosa in *Scrittori e popolo*>, Samonà e Savelli, Roma 1965.

11.

In risposta, su «Nuovi Argomenti», 44-45.

12.

In *La posizione*, su «Officina», 1, 1956.

13.

Franco Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, in «Il Menabò», 2 (1960): una brillante rassegna della poesia italiana degli ultimi anni Cinquanta.

- [14.](#) Alberto Asor Rosa, *op. cit.*
- [15.](#) Per una più ampia discussione sulla «contaminazione», v. il testo della discussione sostenuta da Pasolini al Centro Sperimentale di cinematografia riportato in «Bianco e nero», 6, 1964.
- [16.](#) Giorgio Bassani ha lavorato con Pasolini a numerosi film, compreso uno basato sul suo racconto *Una notte del '43*. Doppiò Orson Welles nella *Ricotta*.
- [17.](#) Metafora: v. l'intervista in «Filmcritica», 116 (gennaio 1962).
- [18.](#) «Filmcritica», 125 (settembre 1962).
- [19.](#) *La paura del naturalismo*, in «Nuovi Argomenti», 6 (nuova serie).
- [20.](#) Nel film, Pasolini discute del proprio progetto con Moravia e Musatti prima di passare alla vicenda, e poi ancora a metà del film, quando i due hanno avuto modo di esaminare parte del materiale da lui scelto.
- [21.](#) *Il cinema di Pasolini* (13 minuti). Per una discussione su questo film, v. Luigi Faccini, *Una ipotesi cinematografica di linguaggio critico*, in «Cinema e film», 1.
- [22.](#) Il film fu ritirato dalle sale dopo le proteste popolari per quanto sapeva di razzismo nella parte curata da Guareschi.
- [23.](#) In «Nuovi Argomenti», 6 (nuova serie).

[24.](#)

I distributori inglesi introdussero «san» nel titolo, contro l'espressa intenzione di Pasolini. Così pure la parola «lieta», nella dedica del film a Giovanni XXIII, fu eliminata.

[25.](#)

Nel cast del film figurano alcuni amici di Pasolini: Alfonso Gatto come Andrea, Enzo Siciliano come Simone di Cana, Natalia Ginzburg come Maria di Betania, il fratello di Elsa Morante, Marcello, nella parte di Giuseppe.

[26.](#)

«Film Comment», autunno 1965.

[27.](#)

V. in proposito l'eccellente articolo di José L. Serrano, *Contra «El Evangelio según San Mateo»*, in «Temas de Cine», 37; cfr. Félix Martialay, *El falso prestigio de Pier Paolo Pasolini, un director «bruciato»*, in «Film Ideal» del 17 maggio 1965; e M. Casolaro, S.J., *Spirito e lettera nel film di Pier Paolo Pasolini*, in «Cineforum», 40, che offre un giudizio intelligente nel quadro dell'ortodossia cattolica.

[28.](#)

Rossellini scrisse un pezzo con lodi entusiastiche per *Uccellacci e uccellini*, e questo pezzo è stato utilizzato in un pieghevole pubblicitario plurilingue.

[29.](#)

È stato inserito nel film un brano di cinegiornale sui funerali di Togliatti.

[30.](#)

Il copione originale e fotogrammi della parte di film non usata si trovano nel libro *Uccellacci e uccellini*, Garzanti, Milano 1966.

[31.](#)

Il titolo del film fu successivamente cambiato da *Vangelo '70* in *Amore e rabbia*, e il titolo del breve episodio girato da Pasolini, che era *Il fico innocente*, diventò *Il fiore di carta*.



- [32.](#) Intervista televisiva, stampata in «Cahiers du Cinéma», 192.
- [33.](#) *Requiescant.*
- [34.](#) Intervista apparsa in «Filmcritica», 156-57 (aprile-maggio 1965).
- [35.](#) Il soggetto de *Il padre selvaggio* si trova in «Cinema e film», 3 e 4. Un frammento di *Bestemmia* appare in «Cinema e film», 2.
- [36.](#) In «Nuovi Argomenti», 9 (nuova serie).
- [37.](#) *Pilade* , in «Nuovi Argomenti», 7-8 (nuova serie).
- [38.](#) «Filmcritica», 125 (settembre 1962). Cfr. Pasolini in «Films and Filming», gennaio 1961.
- [39.](#) «Nuovi Argomenti», 3-4. Cfr. Christian Metz, *A propos de l'impression de réalité au cinéma* , «Cahiers du Cinéma», 166-67; anche in «Filmcritica», 163, vi è un'eccellente presentazione di Adriano Aprà in cui si analizza il rapporto fra le posizioni di Metz, Pasolini e Rohmer, collegando il dibattito in corso con quello che si svolse nell'Unione Sovietica nei primi anni Trenta.
- [40.](#) V. l'intervista con Lévi-Strauss pubblicata in «Cahiers du Cinéma», 156.
- [41.](#) «Nuovi Argomenti», 1 (nuova serie); ora nel libro *Uccellacci e uccellini* , cit. e, in francese, in «Cahiers du Cinéma», 185.

42.

In *Laboratorio* , «Nuovi Argomenti», 1 (nuova serie); vedi anche *Appunti en poète per una linguistica marxista* >, ibidem. i>

43.

«Filmcritica», 174 (febbraio 1967).

44.

*Appunti en poète per una linguistica marxista* , cit.

45.

*La lingua scritta dell'azione* , in «Nuovi Argomenti», 2 (nuova serie). I due film sono *Il tempo si è fermato* (Olmi) e *Prima della rivoluzione* (Bertolucci).

46.

Dalla descrizione di Pasolini, sembra che fosse *Ventiquattr'ore a Scotland Yard* (John Ford, 1959).

47.

*Il cinema di poesia* , saggio letto al Festival di Pesaro del 1965 e successivamente ripreso integralmente nel libro *Uccellacci e uccellini* , cit.

48.

*In calce al «Cinema di poesia»* , in «Filmcritica», 163 (gennaio 1966).

49.

In particolare da Vittorio Saltini, *Sulla presunta razionalità del linguaggio filmico* , in «Nuovi Argomenti», 2 (nuova serie): cfr. Pio Baldelli, *L'ideologia nelle strutture del linguaggio* , *ibid.* Questi due testi erano in origine comunicazioni fatte al Festival di Pesaro del 1966 e quindi fanno riferimento soprattutto all'intervento di Pasolini, del 1965.

50.

V. in particolare una conferenza tenuta da Hjelmslev a Oslo nel 1957.

51.

Estratto da un'intervista alla bbc.