

University of Strathclyde
School of Humanities
Italian Studies

UCCELLACCI E UCCELLINI:

ANATOMIA D'UN FILM

by

Alessandro Valenzisi

A thesis presented in fulfilment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

2013

This thesis is the result of the author's original research. It has been composed by the author and has not been previously submitted for examination which has led to the award of a degree.

The copyright of this thesis belongs to the author under the terms of the United Kingdom Copyright Acts as qualified by University of Strathclyde Regulation 3.50. Due acknowledgement must always be made of the use of any material contained in, or derived from, this thesis.

Signed:

Date:

ABSTRACT

Uccellacci e uccellini: anatomia d'un film

by
Alessandro Valenzisi

This study focuses on Pier Paolo Pasolini's film *Uccellacci e uccellini* (1966). It is a film that narrates the wanderings of a working-class father and son around Rome on the day of the funeral of Palmiro Togliatti, leader of the Italian Communist Party. Along the road they meet some extraordinary characters, first of all a talking crow. Onto this simple narrative structure, however, the director overlays a number of allegories and metaphors, questioning the audience about the destiny of Italian society at a time of deep and dramatic political and social change.

The present work reads Pasolini's film through a detailed comparison with the earlier and later works by the author, including his poetry, narrative, essays and films; using a broad critical literature (including a large collection of paper and magazine cuttings) the film is examined both in term of its compositional features and authorial poetics and in its reception amongst the public and critics. The thesis argues that *Uccellacci e uccellini* marks a turning point in Pasolini's cinematography and that it can be used to summarise and exemplify the development of Pasolini's thought and poetic.

As a result, given the author's definition of *Uccellacci e uccellini* as a "film of poetry" and following his passion for contradiction, the analysis is more literary than cinematographic: as for a poem, the study takes into account the structure and the metaphors and attempts an interpretation based on a complex intertextuality.

*a Simona, Elisabetta e Matilda,
con amore incondizionato.*

CONTENUTI

PREMESSA.....	<i>pag.</i> vii
INTRODUZIONE.....	1
1. UCCELLACCI E UCCELLINI: PONTE, CERNIERA O SPARTIACQUE?.....	16
2. UN DILEMMA OZIOSO: FILM O SCENEGGIATURA?.....	48
3. IL FILM-LABORATORIO DEL PENSIERO POLITICO-RELIGIOSO PASOLINIANO	
3.1. La trilogia del sacro.....	67
3.2. Chiesa e partito.....	93
4. ANATOMIA D'UN FILM	
4.1. Titoli di testa.....	117
4.2. Didascalia.....	124
4.3. Sulla strada.....	128
4.4. Al bar Las Vegas.....	138
4.5. La morte.....	143
4.6. L'angelo.....	145
4.7. La morte (continua).....	153
4.8. Di nuovo sulla strada: speculazioni intorno alla morte.....	155
4.9. Didascalia su sfondo fisso: cielo con nuvole e luna di $\frac{3}{4}$	160
4.10. Il compagno di viaggio.....	163
4.11. La favola di Frate Ciccillo e di Frate Ninetto.....	171
4.12. San Francesco.....	174
4.13. L'evangelizzazione dei falchi.....	179
4.14. L'evangelizzazione dei passerii.....	185
4.15. Fallimento.....	198
4.16. Il discorso di San Francesco.....	200
4.17. Didascalia su sfondo fisso: cielo con nuvole e luna di $\frac{3}{4}$	203
4.18. La proprietà privata.....	205
4.19. I cinesi.....	211
4.20. Spettacoli volanti.....	219
4.21. Il 1° Convegno dei Dentisti Dantisti.....	230
4.22. L'autobus.....	240

4.23. I funerali di Togliatti.....	243
4.24. Luna.....	246
4.25. Didascalia su sfondo fisso: cielo con nuvole e luna di $\frac{3}{4}$	249
4.26. La morte del corvo.....	251
5. I PERSONAGGI PRINCIPALI	
5.1. Totò e Ninetto.....	256
5.2. Il corvo.....	263
5.3. La luna, Luna.....	277
6. UNA FAVOLA IDEOCOMICA	
6.1. Favola.....	293
6.2. ideo–.....	312
6.3. –comica.....	337
CONCLUSIONI	354
BIBLIOGRAFIA	359

PREMESSA

Il presente studio nasce originariamente come tesi di Master; col progredire delle ricerche, però, sia io che il mio relatore ci siamo resi conto dell'enorme potenzialità che esso poteva avere e così, grazie al generoso supporto della John Anderson Scholarship dell'University of Strathclyde, il progetto si è fatto più ambizioso, si è evoluto ed è diventato una tesi di dottorato. L'idea originaria rimane alla base del capitolo quattro: un'attenta lettura analitica del film, scena per scena. Gli ulteriori capitoli che vi sono stati aggiunti, e che hanno richiesto altri anni di studio, si sono resi necessari data la consapevolezza che un'analisi davvero completa del film non poteva prescindere dal resto dell'opera del suo autore, e che quindi per scrivere di *Uccellacci e uccellini* era necessario avere una padronanza completa (pre e post *Uccellacci e uccellini*) della produzione artistica di Pasolini, a cui il film è legato da fili talvolta robusti, talaltra sottilissimi.

Il modello ideale che ha ispirato la stesura e la struttura del presente studio è l'ottima serie di studi monografici del British Film Institute, 'BFI Classics', integrato da un approccio intertestuale palesemente modellato sulle edizioni critiche o scolastiche di testi classici come la *Divina Commedia*, dove il testo è sezionato e scrutinato minuziosamente dai chiosatori, tradotto in prosa per agevolarne la lettura e la comprensione, spiegato nelle sue implicazioni extra- e intra- testuali, ecc.; è un approccio del tutto originale, insolito per gli studi cinematografici, probabilmente soltanto utilizzabile nello studio del cinema d'autore, e particolarmente adatto per un artista come Pasolini che oltre ad essere autore e regista era anche poeta, romanziere, critico, ecc.

Ma la vera innovazione di cui mi posso vantare, e di cui mi ritengo unico responsabile (nel bene e nel male), è quella dell'utilizzo della tecnologia del QR Code, che vorrei qui proporre ai miei colleghi come nuova frontiera degli studi cinematografici. La tecnologia è oramai un aiuto indispensabile alla ricerca: attraverso internet è possibile consultare gli archivi delle biblioteche in qualsiasi luogo del mondo, in alcuni casi permette addirittura di prendere visione di libri e di riviste comodamente dalla propria scrivania. Un QR Code è una specie di "codice a barre" digitale che viene scannerizzato da un programma (QR reader) attraverso la fotocamera di uno smart phone, e può essere associato ad una pagina web, a un blog o ad un video su YouTube. Il suo utilizzo è predominante nel campo della pubblicità: dai cartelloni nelle strade, alle pagine pubblicitarie su giornali e riviste, è possibile ormai vederne ovunque; scannerizzando il codice col telefonino si viene solitamente collegati alla home page del

prodotto pubblicizzato permettendoci di raccogliere ulteriori informazioni, approfittare di promozioni, acquistare, ecc. La prima volta che io personalmente mi sono imbattuto in questa nuova tecnologia, essa era però applicata ad un campo totalmente diverso e inaspettato, la street art. L'artista berlinese Sweza, durante un soggiorno di studi a Bologna, aveva realizzato alcune opere sui muri della città, ma quando anni dopo vi era tornato, aveva scoperto che esse erano state (giustamente o no) cancellate; egli decise allora di incollare dei fogli con dei QR Code nel posto dove originariamente erano le sue opere, così che scannerizzando quel codice col telefonino, ogni passante avesse la possibilità, collegandosi alla sua pagina internet (sweza.com), di vedere una fotografia del graffito in questione. Questo uso creativo del QR Code ha ispirato la mia idea di utilizzarlo nella mia tesi: collegando il codice ad una clip del film su un account YouTube (appositamente creato), do la possibilità al mio lettore – mettendo una mano in tasca a prendere il telefono, mentre con l'altra regge la tesi, senza muoversi dalla scrivania o dalla poltrona – non solo di guardare immediatamente la scena di cui sto discutendo, ma di suffragarla o confutarla basandosi sull'evidenza delle immagini, così come quando si legge un libro d'arte e l'immagine dell'opera in questione è immediatamente visionabile nella pagina a fronte o in appendice. Nella speranza di creare un precedente anche nell'incerto mondo delle citazioni di fonti internet, nella sezione 'Risorse internet' della bibliografia ho associato un QR Code a ciascun link delle pagine web che ho consigliato. Parto ovviamente dal presupposto, forse errato, che chiunque oramai possieda uno smart phone e che solo una minoranza sia ancora nostalgicamente legata alla prima generazione di telefonini (o addirittura, caparbiamente, ancora vi sia totalmente avversa).

Ringraziamenti

Nel corso della ricerca mi sono reso debitore nei confronti di molte persone che mi hanno fornito supporto e aiuto materiale o professionale; naturalmente qualsiasi eventuale errore o mancanza è interamente responsabilità mia.

Ringrazio i miei colleghi e amici della Strathclyde University, Prof. Joseph Farrell, Andrew Wilkin, Dr. Armando Rotondi, Dr. Paul Hare, Dr. Kate Mitchell, Rossella Merlino, Francesca Perazio, e in particolare Gianluca Fantoni per le lunghe chiacchierate sul cinema e la sua competenza per tutto ciò che riguarda il PCI. Sono inoltre particolarmente debitore, sul piano professionale e umano, nei confronti del mio relatore

Dr. Philip Cooke, per la sua amicizia, generosità, per i suoi consigli e la pazienza con cui mi ha seguito ed incoraggiato fin dall'inizio.

Desidero ringraziare la regista Marina Spada che mi ha messo in contatto con una persona davvero speciale, Francesco Leonetti, che nonostante l'età avanzata e la salute precaria, mi ha ricevuto a casa sua abbandonandosi ai ricordi della sua esperienza di amicizia e di lavoro con Pasolini. Un grazie pieno di affetto e di riconoscenza ad un'altra persona speciale, Gianni Scalia, che mi ha fornito importanti spunti di riflessione nel corso di lunghe chiacchierate sull'opera di Pasolini e sull'uomo Pier Paolo in occasione dei miei frequenti viaggi di studio a Bologna.

Un ringraziamento speciale va allo staff dell'all'Archivio Centro Studi Pasolini presso la Cineteca di Bologna ed in particolare a Luigi Virgolin per la professionalità e la generosità con cui mi ha assistito nella fase di ricerca. Ringrazio anche lo staff del Fondo Pier Paolo Pasolini, presso l'«Archivio Contemporaneo 'Alessandro Bonsanti'. Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze» per l'assistenza durante le mie ricerche in loco, e Graziella Chiarcossi per aver gentilmente concesso la consultazione dei manoscritti originali.

Un grazie a Simona Manca per la preziosa opera di revisione con cui ha corretto i molti errori di battitura, limitato la mia innata tendenza all'eccesso di aggettivi e sopperito alla scarsità di punti e virgole.

Infine, vorrei ringraziare la mia famiglia per l'impagabile supporto nel corso di questi anni, in particolare la dedizione e la pazienza di mia moglie Simona, che non solo mi è stata sempre accanto, ma mi ha regalato le due bimbe stupende a cui questa tesi è dedicata.

INTRODUZIONE

*Sesso, morte, passione politica,
sono i semplici oggetti cui io do
il mio cuore elegiaco...*

da Pier Paolo Pasolini, 'La realtà' in Poesia in forma di rosa (1964)

Sulla copertina del *Dizionario dei film 2006* c'è una foto di Totò con le braccia alzate in preghiera nei panni di Frate Ciccillo nella scena dell'evangelizzazione dei passeri in *Uccellacci e uccellini*. Il curatore, Paolo Mereghetti, assegna un lusinghiero giudizio al film (tre stelle e mezzo su quattro), e dopo una sommaria descrizione della trama ne loda in modo particolare la modernissima “libertà di scrittura” e la prova attoriale di Totò.¹ A quarant'anni esatti dall'uscita del film, questa copertina ha tutto il sapore di un omaggio e dimostra come l'interesse per questa pellicola sia ancora non solo straordinariamente ben vivo, ma anzi maturi col tempo in virtù dell'universalità delle tematiche che affronta; se ad un primo sguardo superficiale potrebbe sembrare che tali questioni siano precipue e profondamente radicate negli anni sessanta, sarà compito delle pagine che seguono di confutare tale argomento.

Gli anni sessanta in Italia hanno visto la produzione di un'enorme mole di film che il pubblico tuttora apprezza, ma solo alcuni di quei film

¹ Paolo Mereghetti, *Dizionario dei film 2006* (Milano: Baldini Castoldi Dalai Editore, 2005), p. 2730.

sono riusciti a suscitare un lungo dibattito protrattosi dalla loro uscita ai giorni nostri e tra questi, di solito, si parla di capolavori indiscussi del cinema. *Uccellacci e uccellini* (1966) non è probabilmente un capolavoro assoluto del cinema, eppure non ha mai smesso di fornire spunti di riflessione e di discussione. Tuttavia, proprio la caratteristica che gli impedisce di diventare un capolavoro è quella che ne fa un film sempre attuale e dibattuto: è il cinema utilizzato come veicolo di poesia e di riflessione sull'attualità. Se da un lato questa caratteristica allontana il pubblico generalista che ricerca il puro intrattenimento, dall'altra è da sempre un terreno fertile per gli studiosi ed una ricca fonte d'ispirazione per gli artisti. Soltanto un anno dopo l'uscita del film nelle sale, Pasolini acconsente che la sceneggiatura di *Uccellacci e uccellini* venga trasposta a teatro dal regista Bodgan Jrocovich con la compagnia del Centro Universitario Teatrale di Parma:² senza troppi stravolgimenti, è un semplice adattamento teatrale della sceneggiatura. Nel 1997, Mario Martone si ispira a *Uccellacci e uccellini* per l'episodio *La salita* del film collettivo *I vesuviani*;³ nell'episodio Toni Servillo interpreta il sindaco di Napoli Antonio Bassolino, ex comunista, in un viaggio simbolico sulle pendici del Vesuvio in cui incontra

² Vedi Bodgan Jrocovich, 'Note sulla regia di "Uccellacci e uccellini"', *La Biennale di Venezia 26° Festival internazionale del teatro di prosa, 18 settembre - 14 ottobre 1967*, 14 ottobre 1967, e il capitolo 'Cinema e teatro', in *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in forma di poesia*, a c. di Luciano De Giusti (Pordenone: Edizioni Cinemazero, 1979), pp. 128-133.

³ Gli altri episodi sono: *Sofialorén*, di Antonio Capuano; *La stirpe di lana*, di Pappi Corsicato; *Maruzarella*, di Antonietta de Lillo; *Il diavolo in bottiglia*, di Stefano Incerti.

diversi personaggi e riflette sulla politica e la società: Martone porta avanti il discorso di Pasolini e lo riattualizza nell'Italia della seconda metà degli anni '90, l'Italia della seconda Repubblica, chiedendo alla sinistra, ormai da anni coinvolta in incarichi di governo, di rendere conto del proprio operato. Martone si rifà all'iconografia pasoliniana nell'ambientazione della sua storia in un paesaggio brullo e desertico, nell'autobus che compare all'inizio dell'episodio e nella luna diurna che appare in cielo in un paio di occasioni; ritornano, ma quasi fossero fantasmi del passato, alcuni personaggi di *Uccellacci e uccellini* come la prostituta e soprattutto il corvo parlante che lamenta la fine delle ideologie: ancora una volta, è Francesco Leonetti a prestargli la voce, e non c'è alcun dubbio che esso sia esattamente lo stesso corvo di Pasolini; Martone cita anche esplicitamente, in alcune battute, *Uccellacci e uccellini*, però il suo corvo, ancora più superato dalla storia di quello pasoliniano e sicuramente molto più disilluso, abbandona quasi subito Bassolino e, probabilmente alla luce degli sviluppi della sinistra italiana dalla morte di Togliatti in poi, rinuncia definitivamente ad accompagnarlo lungo il tragitto.

Un film per gli addetti ai lavori?

Il desiderio di dedicare i tre anni del mio PhD allo studio di *Uccellacci e uccellini*, nasce da una genuina passione sia per il cinema di Pasolini, che per

quello di Totò; ma vi è anche una ragione seconda e forse più velleitaria, che è il naturale desiderio di un ricercatore di dare il proprio, e possibilmente decisivo, contributo allo studio di un'opera che si ritiene fondamentale eppur negletta. Intendiamoci, molti sono gli interventi di critici e studiosi su *Uccellacci e uccellini*, ma la maggior parte della bibliografia che riguarda il film è composta da articoli su giornali e riviste specializzate⁴ oppure da capitoli, più o meno brevi, di libri sul cinema di Pasolini.⁵ L'unica monografia interamente dedicata al film è lo studio di Enrico Cerquiglini *Pier Paolo Pasolini Uccellacci uccellini. Dalla sceneggiatura alla realizzazione cinematografica*,⁶ che però purtroppo, a dispetto di un titolo interessante (in cui però già stona l'imprecisione nell'omissione della congiunzione "e" nel titolo del film), l'autore si concentra prevalentemente sullo sterile argomento per cui la sceneggiatura sarebbe migliore dell'opera realizzata, e

⁴ Per un elenco esaustivo di saggi e articoli si rimanda alla bibliografia allegata in fondo al presente studio ed in particolare alla sezione 'Approfondimenti bibliografici'.

⁵ Vedi per esempio: 'Uccellacci e uccellini', 'Teoria' e 'Il film fiaba', in Sandro Petraglia, *Pier Paolo Pasolini*, Il Castoro Cinema, 7-8 (Firenze: La Nuova Italia, 1974), pp. 64-85; 'Le ceneri del corvo', in Adelio Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini* (Venezia: Marsilio Editori, 1977), pp. 65-79; 'The Hawks and the Sparrows: Eating the Crow', in Stephen Snyder, *Pier Paolo Pasolini* (Boston: Twayne Publishers, 1980), pp. 73-85; 'Uccellacci uccellini', in Maurizio Viano, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice* (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1993), pp. 146-160; 'Uccellacci e uccellini', in Serafino Murri, *Pier Paolo Pasolini* (Milano: Editrice Il Castoro, 1994), pp. 58-71; 'Metaphor', in Robert S. C. Gordon, *Pasolini. Forms of Subjectivity* (Oxford: Clarendon Press, 1996), pp. 237-239; 'Uccellacci e uccellini', in Piero Spila, *Pier Paolo Pasolini* (Roma: Gremese Editore, 1999), pp. 55-61; 'Il corvo pedagogo di «Uccellacci e uccellini»', in Lino Micciché, *Pasolini nella città del cinema* (Venezia: Marsilio, 1999), pp. 159-169; 'Uccellacci e uccellini', in Emanuela Patriarca, *Totò nel cinema di poesia di Pier Paolo Pasolini* (Firenze: Firenze Atheneum, 2006), pp. 60-96.

⁶ Enrico Cerquiglini, *Pier Paolo Pasolini Uccellacci uccellini. Dalla sceneggiatura alla realizzazione cinematografica* (Udine: Campanotto Editore, 1996).

sull'acritico rammarico di non aver visto filmate o montate da Pasolini proprio quelle parti della sceneggiatura che più piacciono a Cerquiglini. Stupisce dunque questa mancanza di contributi monografici laddove quasi tutti i capitoli di libri, i saggi, gli articoli, concordano nell'indicare *Uccellacci e uccellini* come un film importante, complesso e centrale nel corpus dell'opera cinematografica di Pasolini.

La formula di *Uccellacci e uccellini* è quella del film apologo: sotto l'apparenza di una semplice fiaba nasconde uno o più messaggi ideologici che hanno appassionato e diviso negli anni sia il pubblico che la critica. Di fronte a un film del genere, la prima reazione naturale è quella di voler essere sicuri di averne recepito il messaggio, perché al di là delle battute spiritose e del genio comico di Totò, al di là del piacere visivo delle immagini poetiche con cui il regista ha dato forma alle sue idee, rimangono molte domande aperte a cui lo spettatore è invitato a dare risposta. Sì, perché mai come in *Uccellacci e uccellini* Pasolini ha rinunciato al suo ruolo di intellettuale pedagogo, e anziché esporci le sue idee ci propone i propri dubbi: il film, infatti, si apre con una domanda senza risposta e si chiude con un grande interrogativo lasciato in sospeso circa il futuro dell'umanità.

Conscio delle difficoltà esegetiche delle metafore nella sua poesia in immagini che è *Uccellacci e uccellini*, in occasione della prima del film al cinema Ritz di Milano il 4 maggio 1966, Pasolini firma una lettera aperta

agli amici critici milanesi (che vale la pena riportare qui di seguito per intero) in cui ancora una volta, come già aveva fatto nelle interviste sul set e nell'apparato di saggi teorici anteposto alla sceneggiatura pubblicata da Garzanti,⁷ l'autore si preoccupa di chiarificare il messaggio del suo film:

Cari amici, cari amici critici milanesi,
non ho mai dato congedo ad un film così delicato, così riservato come “Uccellacci e uccellini”. Esso non solo non assomiglia ai miei film precedenti, ma non assomiglia a nessun film. Non dico per la sua originalità – che sarei stupidamente presuntuoso – ma per la sua formula: che è quella della favola, col suo significato riposto. Una favola, che, come tutte, consiste in una serie di prove attraverso cui gli eroi devono passare. I miei eroi, nella fattispecie, dopo simili prove, non sembrano però ottenere nessun privilegio: né regni né principesse. Non resta loro, dopo quelle prove, che affrontare altre prove. Nessuna vera e propria favola era mai finita così! Inoltre, in quanto ad ambiente e personaggi, la mia favola è una *favola picaresca*: le esperienze “a livello della strada” di due poveri diavoli. Ma il picarismo è esso stesso una ideologia. Invece la mia favola ha la sua ideologia altrove che nel picarismo: e precisamente in qualcosa che contraddice profondamente ogni poetica picaresca. La favola che finisce come non deve finire, il picarismo che non dice quello che deve dire: ecco due motivi di delusione. Ma:

*Bisogna deludere. Saltare sempre sulle
braci come martiri arrostiti e ridicoli...*

questo dicevo in una poesia, chiamata perlappunto “Progetto di opere future”. Pietro Bianchi, ha parlato, recensendo il volume di “Uccellacci e uccellini” – e certamente fuorviato dalla bonomia dei testi e del materiale fotografico – di una mia pacificazione interiore: della caduta del vento impetuoso della gioventù. Forse è caduto il vento, ma ciò che ne è seguita non è stata precisamente la bonaccia. Mai mi sono così esposto come in questo film. Mai ho assunto a tema di un film un tema esplicitamente così difficile. La crisi del marxismo della Resistenza e degli Anni Cinquanta – poeticamente, quello anteriore alla morte di Togliatti – patita e vista da un marxista, dall'interno; niente affatto però disposto a credere che il marxismo sia finito (dice il buon Corvo: “Non piango sulla fine delle mie idee, che certamente verrà qualcun altro a prendere la mia bandiera e a portarla avanti! Piango su di me...”). Non è finito naturalmente nella misura che sappia accettare molte nuove realtà (adombrate nel film: lo scandalo del Terzo Mondo, i Cinesi e soprattutto, l'immensità della storia umana e la fine del mondo, con l'implicata religiosità, che sono l'*altro* tema del film). (In mezzo a tanta difficoltà ho avuto in compenso la gioia di dirigere Totò e Ninetto, uno stradivario e uno zuffoletto; ma che bel concertino!). Pertanto, anche se non posso imprudentemente schierarmi

⁷ Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, a c. di Giacomo Gambetti (Milano: Garzanti, 1966).

con quei critici e quegli amici che considerano questo il mio film migliore – credo, ancora con maggior orgoglio, di poter dire che è il mio film più puro.⁸

Il 13 maggio il film fu presentato in concorso al XX Festival di Cannes, dove ottenne il nastro d'argento per il miglior soggetto originale e una menzione speciale a Totò come miglior attore protagonista. Da Cannes molti sono i corrispondenti dei giornali italiani che recensiscono il film, e i giudizi sul film i più disparati. Da alcuni articoli, specie quelli che parlano della conferenza stampa per la presentazione del film, si riceve nuova conferma di quell'ansia di Pasolini di spiegare ed essere sicuro di essere capito, che caratterizza in modo particolare gli ultimi anni della sua collaborazione al settimanale comunista *Vie Nuove*, sul quale dal 1960 teneva una rubrica intitolata 'Dialoghi con Pasolini'. Bastano, a confermare ulteriormente tale ansia, soltanto i titoli di un paio di articoli dagli inviati a Cannes: 'Pasolini spiega il suo apologo',⁹ 'Il regista spiega il suo lavoro: «Ho voluto fare un'autocritica»'.¹⁰ In quest'ultimo articolo in particolare, si parla dell'intervento di Roberto Rossellini in conferenza stampa e della sua ammirazione nei confronti di Pasolini e del suo film:

Il cinema deve rinnovarsi non solo nelle tecniche e nel linguaggio, ma anche nei contenuti. Il film dell'amico Pasolini è un esempio di cinema nuovo proprio per le cose che dice.¹¹

⁸ Pier Paolo Pasolini, 'Lettera aperta', 4 maggio 1966, ora in *Occhio Critico*, n. s. 2, 1966, pp. 57-58.

⁹ Aggeo Savioli, 'Pasolini spiega il suo apologo', *L'Unità*, 14 maggio 1966.

¹⁰ Gigi Ghirotti, 'Il regista spiega il suo lavoro: «Ho voluto fare un'autocritica»', *La Stampa*, 13 maggio 1966.

¹¹ *Ibidem*.

Vi è poi il testo di un'intervista raccolta a Cannes il 13 maggio 1966, conservato all'Archivio Centro Studi Pasolini presso la Cineteca di Bologna,¹² che si apre con la domanda "Che cosa ha voluto dire con questo film?": Pasolini spiega come il corvo, sostituendosi al moralista delle favole antiche, rappresenti l'ideologo che conosce e interpreta la realtà del presente, e che a livello simbolico la crisi è sia una crisi personale, sia una crisi della cultura marxista in generale. Pasolini spiega qui molto bene anche il significato dello spirito religioso che aleggia nel film e che ha sempre informato una parte importante della sua ispirazione artistica, quale strumento per opporsi allo spirito piccolo borghese incapace di un vero e sincero sentimento del sacro.

Le schiere dei critici si dividono in chi fatica a cogliere il senso dell'apologo, come Gian Luigi Rondi che titola il suo articolo su *Il Tempo* 'Esopo dà la mano a Marx nell'oscuro apologo di Pasolini',¹³ e chi invece ne illustra una cristallina trasparenza, come Guglielmo Biraghi che titola il suo pezzo su *Il Messaggero* 'Curiosa ma chiara parabola di Pasolini'.¹⁴ Biraghi si limita a narrare con semplicità la trama del film cogliendone con precisione

¹² Anonimo, 'Intervista con Pier Paolo Pasolini', Cannes 13 maggio 1966. (Dattiloscritto conservato all'Archivio Centro Studi Pasolini presso la Cineteca di Bologna).

¹³ Gian Luigi Rondi, 'Esopo dà la mano a Marx nell'oscuro apologo di Pasolini', *Il Tempo*, 14 maggio 1966.

¹⁴ Guglielmo Biraghi, 'Curiosa ma chiara parabola di Pasolini', *Il Messaggero*, 14 maggio 1966.

spunti e simbolismi, definendo il film “di difficile classificazione anche se non di difficile intelligibilità”;¹⁵ Rondi, invece, non racconta la trama del film, concentrandosi esclusivamente su una severa critica:

Più che un film, a dire il vero, il predicazzo di Pasolini è una sorta di apologo oscuro e mal cucito in cui Fedro ed Esopo danno la mano a Carlo Marx e a un cristianesimo di equivoca ispirazione.¹⁶

Rondi chiude il suo articolo con una stroncatura del cinema di Pasolini

tout court:

È quasi superfluo commentare questo pot-pourri sia sul piano delle ideologie, che hanno il pregio di essere più confuse del solito e più del solito in patente contraddizione tra loro [...], sia sul piano dello spettacolo cinematografico. Pasolini, con il cinema, non ha mai avuto molto a che spartire.¹⁷

Del film si continua a discutere su giornali e riviste fino alla chiusura del festival di Cannes e oltre. Se il giudizio sul film oscilla, unanime è invece l’elogio per la prestazione di Totò. In generale però, la maggioranza degli inviati al festival di Cannes riportano giudizi positivi che rispecchiano la ricezione positiva del film sia da parte della critica che del pubblico, e che quindi giustificano tanto la menzione speciale della giuria al film, quanto il nastro d’argento a Totò.¹⁸

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Gian Luigi Rondi, ‘Esopo dà la mano a Marx nell’oscuro apologo di Pasolini’, cit.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Vedi anche: Leo Pestelli, ‘Pasolini, un marxista in crisi spirituale nel film presentato ieri al Festival di Cannes’, *La Stampa*, 14 maggio 1966; Aldo Scagnetti, ‘Apologhi “ideocomici” sull’avvenire del mondo’, *Paese Sera*, 14 maggio 1966; Aggeo Savioli, ‘Hanno detto sì a Pasolini’, (ritaglio di quotidiano non identificato, firmato Aggeo Savioli e datato 13 maggio 1966, conservato all’Archivio Centro Studi Pasolini presso la Cineteca di Bologna).

Mino Argentieri ci fornisce una delle definizioni forse più pregnanti di questo film:

Il film giunge al pubblico in modo provocatorio, si annuncia prodigo di comicità e comico è, ma ha una profonda venatura malinconica, un'amarezza trasparente fra le righe, un pessimismo critico che s'innalza a poesia. [...] *Uccellacci e uccellini* è contemporaneamente favola, saggio, confessione, *pamphlet*, rappresentazione didascalica, saga picaresca, abbandono alla gioia e alla magia dello spettacolo, raffinato componimento figurativo, mimesi di un primitivismo stilistico che trasuda cultura e – perché no? – libera chiacchierata fra un gruppo di amici adatti ad intendere a volo allusioni i cui punti di riferimento sfuggono ai non addetti ai lavori.¹⁹

Nei capitoli che seguono, raccogliendo lo spunto di Pasolini di voler spiegare a tutti i costi, si cercherà proprio di dipanare la matassa a beneficio dei “non addetti ai lavori” di cui parla Argentieri, di chi non abbia abbastanza familiarità col film e con l'opera di Pasolini in generale; contemporaneamente non si abbandonerà l'ambizione di aggiungere un contributo e ricchi spunti di riflessione per gli “amici adatti ad intendere a volo”²⁰ e per gli studiosi pasoliniani, attraverso il confronto intertestuale dell'opera poetica, narrativa, critica e cinematografica di Pasolini.

La struttura del presente studio ruota attorno al quarto capitolo: è il più denso ed articolato e si rimanda ad esso per tutto ciò che riguarda i personaggi, la trama ed un'analisi dettagliata dei riferimenti storico-culturali. Proprio per la sua centralità, il capitolo 4 dà il titolo all'intero studio: *Anatomia d'un film*. L'immagine autoptica nasce sotto l'influsso del senso di

¹⁹ Mino Argentieri, 'Poesia e sincerità di Pasolini', *Rinascita*, 21, 21 maggio 1966.

²⁰ *Ibidem*.

morte che aleggia nel film (la morte della coppia in borgata, la morte di Togliatti e la morte del corvo), e man mano si è imposta grazie alle parole di Pasolini che nel romanzo *Teorema* afferma: “il nostro, più che un racconto, è quello che nelle scienze si chiama ‘referto’: esso è dunque molto informativo”; si è voluto così raccontare il film nella maniera più informativa possibile, dissezionandolo in tutte le sue parti e restituendone un referto scientificamente esatto.

Il primo capitolo, ‘*Uccellacci e uccellini*: ponte, cerniera o spartiacque?’ si propone di inserire il film all’interno della produzione cinematografica di Pasolini, dimostrando come esso segni l’abbandono di certi stilemi e di certe tematiche, e contemporaneamente anche l’evoluzione e l’approfondimento di altre destinate a riemergere nei film successivi.

Nel secondo capitolo, ‘Un dilemma ozioso: film o sceneggiatura?’, viene affrontata l’annosa questione che vede spesso divisa la critica tra chi ritiene la sceneggiatura qualitativamente superiore al film e, più raramente, viceversa; si cercherà di dimostrare che non necessariamente l’una sia migliore dell’altro per il semplice fatto di essere più dettagliata (essa include, ad esempio, l’episodio tagliato in fase di montaggio ‘L’uomo bianco’), e che in ogni caso, essendo due tecniche artistiche diverse, non possono essere giudicate in base agli stessi canoni.

Il terzo capitolo, 'Il film-laboratorio del pensiero politico-religioso pasoliniano', è diviso in due paragrafi: nel primo, 'La *Trilogia del sacro*', l'angolo d'osservazione sul film viene ristretto, quasi come in una zoomata cinematografica, ponendo tutta l'attenzione sulla tematica religiosa intesa come nucleo tematico privilegiato, affrontato organicamente da Pasolini intorno alla metà degli anni '60 in tre film solo apparentemente molto diversi da loro: *Il Vangelo secondo Matteo*, *Uccellacci e uccellini* e *Teorema*; il secondo paragrafo, 'Chiesa e partito', funziona da vera e propria introduzione al film, e in esso si analizza lo sviluppo dell'ideologia di Pasolini e il suo tentativo di conciliare marxismo e cristianesimo come unica soluzione per l'uscita dalla crisi sociale e politica italiana alla luce dei più recenti avvenimenti nazionali ed internazionali.

Il quarto capitolo, 'Anatomia d'un film', è la vera e propria spina dorsale di questo studio: è una dettagliata analisi del film, suddiviso in ventisei sequenze, in cui ogni sequenza viene sezionata scrupolosamente, annotata e chiosata. Se una tale operazione ne uccide necessariamente la poesia, ci restituisce però l'enorme vantaggio di una maggiore chiarezza esegetica non solo del film in questione, ma della prassi artistica del suo autore in generale.

Il quinto capitolo, 'I personaggi principali', è diviso in tre paragrafi dedicati rispettivamente ai protagonisti Totò e Ninetto, al corvo e al doppio

personaggio della luna – che in cielo scandisce ritmicamente la narrazione – e della sua incarnazione terrena, la prostituta Luna.

Lo spunto per il sesto capitolo, ‘Una favola ideocomica’ parte dalla famosa definizione del film da parte di Pasolini ed è diviso in tre paragrafi, ognuno dei quali, sulla base di una serrata analisi intertestuale, studia in che modo si possa parlare di *Uccellacci e uccellini* rispettivamente in termini fiabeschi, ideologici e comici.

Nell’analisi del film/poesia *Uccellacci e uccellini* (o forse meglio “operetta poetica” per dirla con le parole di Pasolini), si farà largo uso di riferimenti ad altre opere dell’autore senza distinzione di genere, in una costante ricerca di echi, rimandi, autocitazioni e sviluppi di nuclei narrativi o di spunti teorico/ideologici. L’intero corpus dell’opera pasoliniana rimane sempre fermamente sullo sfondo di questo studio: poesia, narrativa, giornalismo, ecc., ma con uno sguardo particolarmente attento alla produzione saggistica nel periodo intorno all’ideazione e realizzazione del film, in particolare quella raccolta nella sezione ‘Cinema’ del volume di saggi *Empirismo eretico*²¹; un taglio inedito, originale e ricco di suggestioni (nonché di possibili sviluppi critici) viene offerto dall’attenta analisi di tutta la rubrica di posta coi lettori ‘Dialoghi con Pasolini’ su *Vie Nuove*,²² dove emergono molte delle tematiche che saranno poi da Pasolini condensate nel film; tutti i

²¹ Pier Paolo Pasolini, *Empirismo Eretico* (Milano: Garzanti, 1972).

²² Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, a c. di Giovanni Falaschi (Roma: Editori Riuniti, 1992), pp. 1-453.

volumi di poesia di Pasolini formano la base imprescindibile da cui prende le mosse l'analisi stilistica e tematica del film²³ (ricordiamo nuovamente che *Uccellacci e uccellini* è un film di poesia); a *La Divina Mimesis*²⁴ (che uscì postumo ma a cui Pasolini lavorò dal '63 al '67 e che preparò personalmente per la stampa prima di morire), non solo si può far risalire l'idea del viaggio "on the road", ma vi emergono molte delle grandi tematiche affrontate nel film, oltre a piccoli dettagli come, ad esempio, i cartelli stradali disseminati lungo il percorso;²⁵ *Alì dagli occhi azzurri*,²⁶ che raccoglie le sceneggiature di *Accattone*, *Mamma Roma* e *La ricotta* oltre ad alcune poesie ed una serie di racconti scritti quasi come soggetti cinematografici; *L'odore dell'India*²⁷, in cui è possibile leggere il rapporto occidente/terzo mondo tanto caro a Pasolini in quegli anni e che riemerge costantemente in *Uccellacci e uccellini*; la produzione teatrale e tutta la produzione cinematografica consultabili nei volumi della collana 'I

²³ Vedi *Tutte le poesie*, a c. di Walter Siti (Milano: Mondadori, 2003).

²⁴ Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis* (Torino: Einaudi, 1975).

²⁵ In quegli anni, l'ispirazione ideologica e gli spunti poetici che stanno alle spalle di *Uccellacci e Uccellini* sembrano avere trovato diversi sbocchi, tra cui ad esempio, l'atto unico del 1965 *Italie magique*, dove ogni scena è introdotta da un cartello recante una scritta (una delle quali recita: 'Citazione Brechtiana'), dove compare un riferimento alla parabola del fico e dove vengono evocati sia Fellini che Mao – tutti elementi che, come vedremo in seguito, compaiono anche nel tessuto narrativo del film. Per il testo di *Italie magique* vedi Pier Paolo Pasolini. *Una vita futura*, a c. di Laura Betti, Giovanni Raboni, Francesca Sanvitale (Milano: Garzanti, 1985), pp. 127-133, oppure Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, a c. di Walter Siti e Silvia De Laude (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2001), pp. 153-164.

²⁶ Pier Paolo Pasolini, *Alì dagli occhi azzurri* (Milano: Garzanti, 1965).

²⁷ Pier Paolo Pasolini, *L'odore dell'India* (Milano: Longanesi, 1962).

Meridiani' Mondadori²⁸. Per quanto riguarda le altre fonti, oltre alla necessaria bibliografia critica e ad una ricca e interessante raccolta di articoli di giornali e riviste dell'epoca, un imprescindibile testo di riferimento, in particolare per la lettura dell'episodio della parabola francescana del film ma non solo, sarà il Vangelo di San Matteo.

²⁸ Vedi *Per il cinema*, a c. di Walter Siti e Franco Zabagli (Milano: Mondadori, 2001), e *Teatro*, a c. di Walter Siti e Silvia De Laude (Milano: Mondadori, 2001).

1. UCCELLACCI E UCCELLINI: PONTE, CERNIERA O SPARTIACQUE?

*Grido, nel cielo dove dondolò la mia culla:
“NESSUNO DEI PROBLEMI DEGLI ANNI CINQUANTA
MI IMPORTA PIÙ! TRADISCO I LIVIDI
MORALISTI CHE HANNO FATTO DEL SOCIALISMO UN CATTOLICESIMO
UGUALMENTE NOIOSO! AH, AH, LA PROVINCIA IMPEGNATA!
AH, AH, LA GARA A ESSERE UNO PIÙ POETA RAZIONALE DELL'ALTRO!
LA DROGA, PER PROFESSORI POVERI, DELL'IDEOLOGIA!
ABIURO DAL RIDICOLO DECENNIO!”*

da Pier Paolo Pasolini, 'Poema per un verso di Shakespeare' in Poesia in forma di rosa (1964)

Un'opera di passaggio

Uccellacci e uccellini è forse l'opera più significativa della filmografia pasoliniana in quanto rappresenta una fase di passaggio non solo nel cinema, ma in tutto il pensiero e nella poetica di Pasolini. Al livello più superficiale *Uccellacci e uccellini* separa due diverse epoche della cinematografia di Pasolini: la prima, che si suol definire nazional-popolare, d'ispirazione gramsciana e la seconda, quella del cosiddetto cinema d'élite. O, per usare la terminologia di Lino Micciché, *Uccellacci e uccellini* si pone a metà strada tra la fase del “cinema della borgata” e quella del “cinema del mito”.¹ Come fa notare anche Serafino Murri:

Con *Uccellacci e uccellini* si chiude definitivamente il sogno da cui tutta l'avventura cinematografica di Pasolini aveva avuto origine: quello di elaborare un linguaggio in grado di parlare a tutti, rivolto ad un popolo inteso nel senso gramsciano del termine, come “altro” dalla borghesia.²

¹ Lino Micciché, *Pasolini nella città del cinema*, cit., p. 160.

² Serafino Murri, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 69.

A questo radicale cambiamento, che è essenzialmente un cambiamento dei destinatari del messaggio dell'opera cinematografica di Pasolini, si accompagnano inevitabilmente una serie di cambiamenti tematici, oltre che tecnici e stilistici:

Finché ho raccontato storie sotto il segno di Gramsci, cioè delle storie che avevano alcune ambizioni perfino eccessive di carattere ideologico e che tendevano a precisare la nozione di una letteratura di tipo nazional-popolare, che erano dunque epiche, ho potuto fare un certo genere di scoperte. Ma quando i due personaggi di *Uccellacci* si sono orientati verso un altro tipo di storia che comincia con i funerali di Togliatti, la mia immaginazione si è svolta verso altri contenuti, verso altri tipi di favole, verso l'esperienza del colore. Io mi sono allontanato dalla fase Gramsci, poiché non avevo più davanti a me obiettivamente il mondo che aveva davanti a sé Gramsci: se non c'è più il popolo per chi raccontare delle storie nazional-popolari? Ormai il popolo e la borghesia sono confusi in una sola e identica nozione di massa. In pratica io non lavoro più sotto il segno di Gramsci, i miei film non sono più epico-lirici, nazional-popolari, sono diventati un'altra cosa. In un certo senso la mia immaginazione ora è meno realista, è per questo che io ho inventato la storia di *Teorema*, che è una parabola, e quella di *Porcile*.³

Nel tentativo di etichettare *Uccellacci e uccellini* con una semplice definizione per poterlo catalogare schematicamente nell'economia della produzione cinematografica di Pasolini, mi sono trovato a dover scegliere tra le definizioni di film "spartiacque", "cerniera" o "ponte". Sono rimasto a lungo indeciso su quale delle tre privilegiare, poiché ognuna di esse risulta a suo modo parziale: definirlo "spartiacque" sarebbe forse troppo categorico dal momento che suggerisce una netta divisione, un passaggio manicheo da un prima a un dopo che è in realtà molto più ricco di sfumature; definirlo "cerniera" aiuterebbe a sottolineare maggiormente gli

³ Pier Paolo Pasolini, da un'intervista a *Cahiers du Cinéma*, 212, 1969, ora in Sandro Petraglia, *Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 14-15.

elementi di continuità tra una fase e l'altra, trascurandone tuttavia le divergenze; alla fine mi sono trovato a privilegiare la definizione di film "ponte" perché mi sembra la più suggestiva, in quanto concretizza l'immagine della transizione, di due fasi divise ma collegate da un qualcosa che ha ancora un piede nel prima e già l'altro nel dopo – tanto più che l'immagine del ponte è un elemento importante nella simbologia del film, infatti Totò e Ninetto incontrano il corvo proprio subito dopo aver attraversato un ponte. Sembrerebbe inoltre che nell'immaginario pasoliniano il ponte simbolizzi fortemente la morte, segnando cioè il passaggio dalla vita terrena all'aldilà: in *Uccellacci e uccellini* è così metafora della fine della società arcaica con i suoi personaggi sottoproletari, e quindi anche di un certo mondo ideologico che non ha più ragione d'esistere; esso si pone tra la scena della morte in borgata e l'arrivo del corvo che, dopo la morte di Togliatti e come conseguenza di essa, sarà il prossimo personaggio a dover morire. Quest'idea del ponte come metafora di vita e di morte, era già stata sviluppata da Pasolini nel soggetto per un film del 1959-60, 'I morti di Roma';⁴ nel paragrafo iniziale intitolato 'Idea del film' Pasolini immagina un fotografo a cui una famosa rivista ha commissionato un servizio su Roma:

⁴ Pier Paolo Pasolini, 'I morti di Roma', ora in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, a c. di Walter Siti e Franco Zabagli (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2001), vol. 2, pp. 2601-2612.

Il primo problema che si imporrà a colui che ha avuto l'incarico di un simile "Grande servizio" è avere un'idea formale, attraverso cui sistemare ordinatamente tanta materia: egli ci penserà e infine avrà un'idea: i ponti; i ponti come centri di varie forme di vita cittadina, e di vita in genere. I ponti sono ventuno, e siccome il Tevere, come un grande serpentaccio attraversa tutta Roma, si avranno ventun gangli, ventun centri, ventuno strofe, in cui descrivere i vari aspetti di questa città.⁵

Benché nel passaggio citato si parli di "vita", nelle varie storie di cui si sarebbe dovuto comporre il film è il senso di morte, fin dal titolo, ad essere protagonista, ed ogni storia è infatti il racconto della morte di un diverso personaggio. Ma questo passaggio ci rivela un altro dato significativo, e cioè la funzione del ponte, nell'economia del racconto, di "idea formale", di struttura narrativa attorno alla quale sviluppare la vicenda. Tale "idea formale", quasi una struttura metrica (si noti che Pasolini parla di "strofe") per un discorso sulla morte, sarà ancora riciclata da Pasolini nel 1967 e utilizzata da base per un altro progetto di film (che l'anno successivo diventerà *Appunti per un film sull'India*), come risulta evidente dalla nota intitolata 'Appendice a «Appunti per un film sull'India»':

Naturalmente ogni morte avverrà in una circostanza o in una situazione significativa, così che molti aspetti del mondo della fame possano venire documentati. Insomma, il ritmo del film, scandito quasi geometricamente, simmetricamente da queste morti, che avvengono a intervalli cronometricamente regolari l'una dall'altra [...], si presenta, figurativamente, come un ponte, le cui arcate, regolari, sono le agonie e le morti di fame dei protagonisti.⁶

⁵ Ibidem, vol. 2, p. 2603.

⁶ Ibidem, vol. 1, p. 1077.

L'apprendistato registico

L'ecclettismo intellettuale e artistico di Pasolini è cosa ben nota sia agli addetti ai lavori che al grande pubblico. Nato come poeta si dedica presto anche alla narrativa, al giornalismo, al teatro, al saggismo alla pittura fino ad arrivare, agli inizi degli anni '60, dietro alla macchina da presa. A differenza della poesia, suo precipuo habitat naturale, Pasolini si dedica a tutte queste attività collaterali col fervore di un brillante apprendista e con tutta l'abilità inventiva di un inesauribile animale creativo (verrebbe quasi da dire *bestia*, per citare una sua famosa opera teatrale), riuscendo spesso a trasformare alcune rozzezze dilettantistiche in precise cifre stilistiche. È ciò che accade al suo esordio cinematografico nel 1961 con *Accattone*:

Ho cominciato il mio primo film a quarant'anni, senza neppure sapere che esistessero obiettivi diversi, né cosa fosse precisamente una panoramica.⁷

Pasolini giunge alla regia senza una specifica preparazione tecnica, imparando il mestiere nello stesso momento in cui lo fa: ha però bene in mente ciò che vuole e sa esattamente come le sue inquadrature dovrebbero apparire, gli mancano solo le competenze tecniche per realizzarle. Ha tuttavia una solida e ben precisa cultura visiva sia prettamente cinematografica, per cui ama molto Dreyer, Mizoguchi, Renoir, Murnau e Chaplin, sia soprattutto pittorica grazie alle lezioni di Roberto Longhi

⁷ Pier Paolo Pasolini, in *Il sogno del centauro*, a c. di Jean Duflot (Roma: Editori riuniti 1983), p. 38.

seguite all'università di Bologna; come Longhi Pasolini ama principalmente Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, e sarà in larga misura a queste fonti artistiche che trarrà ispirazione per le proprie inquadrature schiacciate, per i forti contrasti cromatici e per la solida centralità della figura umana rispetto al paesaggio che caratterizzano in modo particolare i suoi primi film.

Pasolini, con l'aiuto di tecnici di fiducia come il montatore Nino Baragli e il fotografo Tonino Delli Colli che lo assisteranno in quasi tutti i suoi film, impara in fretta il mestiere e fin da subito trova la propria cifra stilistica con la cinepresa. È però ancora principalmente uno scrittore e la scrittura rimarrà sempre una fase importante nella realizzazione del proprio cinema;⁸ come scrittore compie i primi passi nell'ambiente "cinematografaro" di Roma negli anni '50, grazie a una lunga esperienza di collaborazioni con registi e sceneggiatori professionisti, avviata nel 1954 con la partecipazione alla stesura della sceneggiatura de *La donna del fiume* di Mario Soldati;⁹ nel 1956 e nel 1957 lavora con un giovane Ermanno Olmi a due documentari che questi sta realizzando per conto della Montedison, rispettivamente *Manon finestra* e *Grigio*; per Fellini Pasolini cura nel 1957 i dialoghi, specie quelli in romanesco, per *Le notti di Cabiria* e nel 1960 quelli per *La dolce vita*; con Mauro Bolognini lavora alle sceneggiature di *Marisa la*

⁸ Significativamente all'uscita del film Pasolini accompagnava spesso la pubblicazione in volume della sceneggiatura originale.

⁹ Un elenco completo di tutte le collaborazioni di Pasolini alla scrittura di sceneggiature, anche non realizzate, è disponibile nel volume Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. 2, pp. 3353-3355.

civetta (1957), *Giovani mariti* (1958), *La notte brava* (1959), *Il bell'Antonio* e *La giornata balorda* (1960); sempre nel 1960, che vede un intensificarsi di questa attività di sceneggiatore a un anno dal suo esordio come autore e regista, collabora, tra gli altri, con Florestano Vancini a *La lunga notte del '43* e con Carlo Lizzani a *Il gobbo*, in cui si presta anche ad una prima esperienza attoriale interpretando il personaggio del Monco.¹⁰ In questa sorta di palestra cinematografica Pasolini ebbe modo di avvalersi dell'esperienza di importanti professionalità del calibro di Ennio Flaiano, Pasquale Festa Campanile, Cesare Zavattini, Tullio Pinelli, Elio Petri, oltre ad avere l'opportunità di condividere la stessa esperienza di scrittore prestato al cinema con altri autori come l'amico Alberto Moravia, Tonino Guerra e Giorgio Bassani.

Nel 1961 arriva per Pasolini l'occasione di farsi autore e regista di un film proprio: Federico Fellini aveva appena aperto una propria casa di produzione cinematografica assieme all'editore Angelo Rizzoli, la Federiz, con l'intento di scovare talenti emergenti del cinema italiano, e dà inizialmente a Pasolini l'opportunità di realizzare *Accattone*, salvo poi ritirarsi molto presto dal progetto a causa di un giudizio estremamente negativo su alcune prove filmate che Pasolini gli aveva fornito. È a questo punto che

¹⁰ Esperienza che ripeterà, sempre per Lizzani, nel 1966 in *Requiescant*, oltre a tre parti semi-autobiografiche che si ritaglierà nei propri *Edipo re*, nei panni del Gran Sacerdote, ne *Il Decameron*, nei panni dell'Allievo di Giotto e ne *I racconti di Canterbury*, nei panni di Geoffrey Chaucer.

intervenne Mauro Bolognini, presentando Pasolini ad un giovane e intraprendente produttore, Alfredo Bini, già produttore de *Il bell'Antonio*, col quale Pasolini inizierà un sodalizio che durò fino a *Edipo re*.¹¹ Il cambio di produttore per i film successivi a *Edipo re* può sembrare un mero dato cronachistico, è però di per sé indicativo dell'inizio dell'apertura di una nuova fase artistica. Come fa notare Tullio Kezich:

Da *Accattone* in poi la coppia Bini-Pasolini è rimasta sempre unita, senza crisi né compromessi: un esempio piuttosto raro, nel mondo franante del cinema, di sodalizio fra un imprenditore e un artista sul piano dell'intelligenza.¹²

L'idillio era comunque destinato a durare poco e la crisi era giusto dietro l'angolo, crisi sociale generale e contemporaneamente crisi personale di Pasolini, come si vedrà bene in *Uccellacci e uccellini*; Bini stesso riconosce la necessità di Pasolini di chiudere un'epoca e di confrontarsi con stimoli nuovi:

Poi è cominciata un po' di stanchezza. C'eravamo venuti un po' a noia, diciamo la verità. Così, senza nessun motivo preciso. Proprio come un rapporto che si era un po' logorato...¹³

Con l'eccezione di *Appunti per un film sull'India* prodotto dalla RAI nel 1968, de *La sequenza del fiore di carta* prodotto da Carlo Lizzani nello stesso

¹¹ Bini produsse quasi tutti i film di Pasolini fino al 1967 con l'esclusione de *La rabbia* nel 1963, prodotto da Gastone Ferranti, *La terra vista dalla luna* nel 1966 e *Che cosa sono le nuvole?* nel 1967, prodotti da Dino de Laurentiis.

¹² Tullio Kezich, 'Una favola affascinante che lascia le idee confuse', *La Settimana Incom Illustrata*, 22 maggio 1966.

¹³ Alfredo Bini, 'I primi passi del regista Pasolini', in Antonio Bertini, *Teoria e tecnica del film in Pasolini* (Roma: Bulzoni, 1979), pp. 127-135.

anno e di *Appunti per un'Orestiade africana* prodotto da Gian Vittorio Baldi nel 1969, la produzione dei film di Pasolini passerà prima in mano a Franco Rossellini¹⁴ (fratello di Roberto), e poi ad Alberto Grimaldi.¹⁵

Le spie del mutamento

L'ansiosa ricerca di Pasolini di nuove tecniche e linguaggi per esprimersi, sembra avere le proprie radici – oltre che in un fatto di mera inquietudine personale – nella lunga polemica con i neoavanguardisti, polemica iniziata già alla fine degli anni '50, e innescata dagli interventi di Pasolini sulla rivista *Officina* che dirigeva a Bologna insieme a Roberto Roversi e Francesco Leonetti; questi interventi, come 'Il neo-sperimentalismo',¹⁶ 'Una polemica in versi',¹⁷ e 'La libertà stilistica',¹⁸ dove l'accusa principale alla nuova generazione di scrittori è quella di "disimpegno", daranno origine qualche anno più tardi al famoso saggio del 1966 'La fine dell'avanguardia (Appunti per una frase di Goldmann, per due

¹⁴ *Teorema* (1968), *Porcile* (1969), *Medea* (1970), *Il Decameron* (1971), *Le mura di Sana'a* (1971).

¹⁵ *I racconti di Canterbury* (1972), *Il fiore delle Mille e una notte* (1974), *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975).

¹⁶ Pier Paolo Pasolini, 'Il neo-sperimentalismo', *Officina*, 5, febbraio 1956, ora in *Officina (Ristampa Anastatica 1955-1959)*, a c. di Roberto Roversi (Bologna: Pendragon, 2004), pp. 169-182.

¹⁷ Pier Paolo Pasolini, 'Una polemica in versi', *Officina*, 7, novembre 1956, ora in *Officina (Ristampa Anastatica 1955-1959)*, cit., pp. 283-290. Vedi anche la risposta di Edoardo Sanguineti, 'Una polemica in prosa', *Officina*, 11, novembre 1957, ora in *Officina (Ristampa Anastatica 1955-1959)*, cit., pp. 452-457.

¹⁸ Pier Paolo Pasolini, 'La libertà stilistica', *Officina*, 9-10, giugno 1957, ora in *Officina (Ristampa Anastatica 1955-1959)*, cit. pp. 341-346.

versi di un testo d'avanguardia, e per un'intervista di Barthes)¹⁹ in cui Pasolini critica i neoavanguardisti per la loro passiva accettazione della borghesia, delle sue regole e delle sue strutture, nonché di aver scardinato la lingua e la letteratura italiana per mero gusto iconoclasta e senza una precisa direzione ideologica. In quest'ottica, constatata la fine del neorealismo – dell'epoca di Rossellini e Brecht, come afferma il corvo nel film dando congedo ai due maestri – e alla luce del clamoroso fallimento delle trovate neoavanguardistiche, *Uccellacci e uccellini* è anche, a modo suo, un tentativo di ricerca di nuove formule narrative e grammaticali (ricerca che verrà estesa anche al di là del campo cinematografico).

Quali sono dunque le caratteristiche generali delle due fasi della cinematografia pasoliniana e in che modo si può affermare che *Uccellacci e uccellini* ne rappresenti il punto di passaggio? Al livello più esteriore e da un punto di vista meramente tecnico, vi è il passaggio dal bianco e nero al colore (se si esclude il breve inserto in Technicolor dei tableau vivant ne *La ricotta* – lì peraltro strettamente funzionale ad una specifica esigenza stilistica tanto del regista Pasolini, quanto del regista alter ego Orson Welles del film nel film). Altra piccola novità: per la prima volta in *Uccellacci e uccellini* Pasolini, che aveva sempre scelto personalmente le musiche per i suoi film,

¹⁹ In Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico* (Milano: Garzanti, 2007), pp. 122-143.

si affida ad un compositore professionista, Ennio Morricone.²⁰ In *Uccellacci e uccellini* poi, Pasolini utilizza l'attore italiano forse più famoso, Totò, e da lì in poi farà sempre maggior uso di attori professionisti accanto a quelli dilettanti che, con le sole eccezioni di Anna Magnani in *Mamma Roma* e Orson Welles ne *La ricotta*, componevano abitualmente i cast dei suoi film.²¹

Si nota inoltre, nel passaggio alla seconda fase cinematografica, una maggiore ricchezza dei set e dei costumi (si vedano ad esempio le ville in *Teorema* e *Porcile*, e gli sfavillanti costumi di *Edipo re*, *Medea* e della *Trilogia della vita*); questa ricchezza è dovuta sicuramente, in parte, alle maggiori possibilità economiche dei nuovi produttori, ma soprattutto rispecchia il passaggio da un'ambientazione e tematiche proletarie ad ambienti e personaggi borghesi. Infine, nel post-*Uccellacci e uccellini* si assiste al passaggio da un approccio tendenzialmente istintivo verso la camera da presa, ad uno

²⁰ Vedi a questo proposito l'intervista a Ennio Morricone in Antonio Bertini, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, cit., pp. 169-175, e il volume di Giuseppe Magaletta, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini* (Urbino: Edizioni Quattro Venti, 1997).

²¹ Ne *La terra vista dalla luna* recitano Totò (Ciancicato Miao), Silvana Mangano (Assurdina Cai), Laura Betti (un turista); in *Che cosa sono le nuvole*, Totò (Jago), Laura Betti (Desdemona), Franco Franchi (Cassio), Ciccio Ingrassia (Roderigo), Adriana Asti (Bianca); in *Edipo re*, Silvana Mangano (Giocasta), Alida Valli (Merope), Carmelo Bene (Creonte), Julian Beck (Tiresia); in *Teorema*, Laura Betti (Emilia, la serva), Massimo Girotti (Paolo, il Padre), Silvana Mangano (Lucia, la Madre), Terence Stamp (l'Ospite); in *Porcile*, Pierre Clementi (1° cannibale), Jean-Pierre Léaud (Julian), Alberto Lionello (Klotz, il padre), Anne Wiazemsky (Ida), Ugo Tognazzi (Herdhitze); in *Medea*, Maria Callas (Medea), Laurent Terzieff (il Centauro), Massimo Girotti (Creonte); Ne *Il Decameron*, Angela Luce (Peronella), Guido Alberti (un ricco mercante), Gianni Rizzo (il padre superiore), Silvana Mangano (la Madonna); ne *I racconti di Canterbury*, Hugh Griffith (Sir January), Laura Betti (la donna di Bath), Alan Webb (il vecchio), Josephine Chaplin (May); in *Salò*, Paolo Bonacelli (Il Duca Blangis), Caterina Boratto (signora Castelli), Hélène Surgère (signora Vaccari); Elsa de' Giorgi (signora Maggi).

più meditato e misurato: Pasolini da letterato dilettante di cinema, diventa a tutti gli effetti regista di fama internazionale, i suoi film ricevono riconoscimenti ufficiali e Pasolini si affretta a colmare le proprie lacune professionali con la sua solita ansia febbrile, quasi a volersi scrollare di dosso l'etichetta del *parvenu* e cercando di giustificare il proprio operato dandogli una solida base teorica.

Sono proprio gli anni intorno alla realizzazione di *Uccellacci e uccellini*, infatti, che vedono Pasolini maggiormente coinvolto nel dibattito corrente sul cinema, facendogli prendere parte, in veste di relatore, alle tavole rotonde del festival del cinema di Pesaro nel 1966 e nel 1967, e scrivere i tanto dibattuti saggi 'Il «cinema di poesia»'²² e 'La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»'²³; in questi saggi in particolare, impegnato e quasi ossessionato nella definizione teorica del proprio operato registico, Pasolini inventa sia la controversa definizione di "cinema di poesia", che un'improbabile terminologia per un'eventuale semiologia del cinema. Gli interventi di Pesaro, i saggi citati e altri scritti sul cinema furono raccolti nel 1972, assieme a saggi sulla lingua e sulla letteratura, in *Empirismo eretico*, un testo fondamentale per studiare l'evoluzione del pensiero e dell'opera dell'autore negli anni '60; il volume è diviso in tre sezioni: lingua, letteratura, cinema. Attraverso questi saggi si vanno delineando le

²² In Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., pp. 7-31.

²³ *Ibidem*, pp. 32-43.

motivazioni che hanno portato Pasolini ad abbandonare la letteratura per dedicarsi al cinema: il libro si apre con un saggio dal titolo ‘Nuove questioni linguistiche’²⁴ dove si parla dell’inadeguatezza della lingua italiana nazionale, della progressiva sparizione dei dialetti, della lingua letteraria e borghese incapace di rappresentare la maggioranza degli italiani, imposta dall’alto e oramai inesorabilmente colonizzata dal linguaggio tecnico scientifico:

ricordare, ancora una volta, con Gramsci, che se la nuova realtà italiana produce una nuova lingua, l’italiano nazionale, l’unico modo per impossessarsene e farlo proprio, è conoscere con assoluta chiarezza e coraggio qual è e cos’è quella realtà nazionale che lo produce.²⁵

Lo strumento di conoscenza privilegiato sarà per Pasolini il cinema, ed il passaggio dalla letteratura al cinema appare dunque come una liberazione dalle restrizioni linguistiche della lingua scritta grazie all’intrinseca caratteristica del mezzo cinematografico che permette di rappresentare la realtà così com’è, senza la mediazione di uno strumento che egli ritiene inadeguato quale la lingua scritta:

non intendo istituire un’equivalenza fra “segno” cinematografico in quanto lingua estetica, gergale, e “segno” letterario: ma intendo stabilire una equivalenza tra “segno” cinematografico, in quanto il cinema sia una possibile lingua di comunicazione umana in potenza, un possibile sistema o struttura linguistica, di rapporto sociale.²⁶

²⁴ Apparso su *Rinascita* il 26 dicembre 1964, ora in Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., pp. 5-24.

²⁵ Ibidem, p. 24.

²⁶ Ibidem, p. 71.

Dalle considerazioni linguistiche generali della prima sezione del libro, Pasolini passa, nella seconda parte, ad una sorta di giustificazione del proprio abbandono della letteratura:

La letteratura insomma – dall’unità in poi, è sempre stata elusiva, ricercando le proprie ragioni in se stessa ecc. ecc. quasi ignorando che nel frattempo la lingua che per secoli era stata solo d’uso letterario, si stava strumentalizzando e diveniva la lingua *parlata* di una nazione. Sicché non c’è sincronia tra la “lingua italiana” e la “lingua letteraria italiana” dopo l’unità; solo dopo la Resistenza si assiste a un tentativo imponente di riunificazione delle due lingue.²⁷

Il cinema non solo gli poteva permettere di prescindere da una lingua insincera che Pasolini era sempre più riluttante ad utilizzare, ma gli permetteva allo stesso tempo di poter raggiungere direttamente quella larghissima fetta di pubblico che non legge libri:

Voglio dire che, la ipotetica e potenziale, lingua del cinema – se c’è – e se non c’è, se non è definibile – l’insieme dei “linguaggi” dei vari films – è una lingua internazionale e interclassista, per la sua stessa natura (anche se non ancora morfologicamente definita). [...] In breve: il sentire di non poter più scrivere usando la tecnica del romanzo si è trasformato subito in me, per una specie di autoterapia inconscia, nella voglia di usare un’altra tecnica, ossia quella del cinema.²⁸

La terza parte di *Empirismo eretico*, quella sul cinema, si apre coi due saggi già pubblicati nel 1966 insieme alla sceneggiatura di *Uccellacci e uccellini*, ‘Il «cinema di poesia»’ e ‘La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»’ in cui Pasolini abbozza la sua tanto contestata semiologia del cinema. La teorizzazione sul cinema sembra principalmente mossa dal

²⁷ Ibidem, p. 87.

²⁸ Ibidem, pp. 124-134.

desiderio di Pasolini di mettersi al passo e di chiarirsi le idee nei confronti di una tecnica per lui nuova; non è nostro interesse in questa sede confutare o meno la bontà di queste teorizzazioni, qui interessa rilevare come queste riflessioni influenzassero il suo lavoro. Per esempio, leggendo affermazioni come “per ora il cinema è un linguaggio artistico non filosofico. Può essere una parabola, mai un’espressione concettuale diretta”,²⁹ o “Il cinema [...] mancando di lessico concettuale e astratto, è potentemente metaforico, anzi parte subito, a fortiori, al livello della metafora”,³⁰ si capisce bene come mai Pasolini abbia scelto di girare *Uccellacci e uccellini* – e non solo, ma anche *La terra vista dalla luna* e *Che cosa sono le nuvole?* – in maniera così eccentrica, sotto forma di fiaba e con fitti riferimenti alle parabole evangeliche.

Oltre a quanto già detto, il passaggio al cinema consentiva all’autore anche una maggiore libertà nei confronti dell’industria dell’editoria:

di produttori ce n’è di tutti i generi. È vero che, in quanto produttori, sono necessariamente di ideologia borghese (infatti è loro il capitale): ma è anche vero che, di fronte al miraggio di fare grossi guadagni, sarebbero anche capaci di andare tranquillamente contro la propria ideologia.³¹

Ma ad un livello più profondo *Uccellacci e uccellini* segna il passaggio da un intento marcatamente pedagogico di educazione delle masse, ad un apparente disinteresse nei confronti dei destinatari finali dei suoi film.

²⁹ Ibidem, pp. 167-187.

³⁰ Ibidem, p. 188-197.

³¹ Pier Paolo Pasolini, ‘Dialoghi con Pasolini’, *Vie Nuove*, 45, 12 novembre 1960, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., p. 64.

Come dire, se nella prima fase Pasolini si premura di far passare un messaggio sforzandosi di renderlo accessibile – ed infatti passa dalla letteratura al cinema nella speranza di trovare un nuovo mezzo di espressione per raggiungere il maggior numero di persone –, nella seconda fase i film si fanno più “difficili”, meno diretti, ed il loro messaggio è destinato ad una élite ristretta; élite, sia chiaro, nel senso che Pasolini dava alla parola, e cioè a indicare la ristretta cerchia di coloro che, al di là delle differenze di ceto o razza o educazione, possiedono i mezzi intellettuali e soprattutto la volontà di confrontarsi con un testo – scritto o visivo – per interagire con esso. Giulio Sapelli osserva che:

Le sue considerazioni esprimono una concezione fortemente aristocratica della cultura: sono le masse a doversi adeguare, elevandosi all'arte, non l'arte a doversi porre al livello del popolo. È l'opposto dello zdanovismo, dell'asservimento dell'arte alla politica o all'industria culturale.³²

Se è indubbia l'avversione di Pasolini nei confronti dello zdanovismo e di qualsiasi tipo di censura strumentale, una tale posizione è però solo all'apparenza aristocratica; essa in realtà implica, al contrario, una concezione estremamente democratica del rapporto autore/spettatore:

Lo spettatore, per l'autore, non è che un altro autore. [...] Se in fatti lo spettatore fosse in condizione subalterna rispetto all'autore – se egli fosse cioè l'unità di una massa (sociologi), o un cittadino da catechizzare (politici) o un bambino da educare (pedagogisti) – allora non si potrebbe parlare neanche di autore, il quale non è né un assistente sociale, né un propagandista, né un maestro di scuola. Se dunque parliamo di opere di autore, dobbiamo di conseguenza parlare del rapporto tra singolo e singolo democraticamente pari. [...] Tale *spettatore* è *altrettanto*

³² Giulio Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini* (Milano: Bruno Mondadori, 2005), p. 211.

scandaloso che l'autore: ambedue infrangono l'ordine della conservazione che chiede o il silenzio o il rapporto in un linguaggio comune e medio.³³

Dopo *Uccellacci e uccellini* l'ambientazione stessa e le tematiche delle pellicole mutano, passando da quelle del mondo del sottoproletariato e delle masse a quelle di una società più evoluta, che si è ormai lasciata alle spalle la nuova preistoria ed è entrata nella (nuova) storia, dove il passato, tanto celebrato nella prima fase, riappare solo sotto forma di mito (è il caso di *Edipo re* e *Medea*), oppure come fiaba sospesa nel tempo nei tre film della *Trilogia della vita*. Lino Micciché, a proposito del post-*Uccellacci e uccellini*, parla di “una sorta di fuga senza più ritorno dalla storia”,³⁴ a cui fa eco Serafino Murri quando afferma che:

al culmine dell'esperienza “gramsciana” del suo impegno artistico, Pasolini compie la sua prima “abiura” da se stesso, da quel “ridicolo decennio” di illusione rivoluzionaria in cui in realtà non è accaduto nulla, al di là di una generica, protestataria accettazione sostanziale dei termini dell'ordine vigente.³⁵

Uccellacci e uccellini, cogliendo sul nascere la crisi di una società in radicale trasformazione, ci mostra il preludio del canto del cigno di quella civiltà contadina e proletaria tanto amata dal regista; nel momento in cui Pasolini si rende conto della progressiva scomparsa di quel variegato

³³ Pier Paolo Pasolini, ‘Il cinema impopolare’, *Empirismo eretico*, cit., pp. 270-271.

³⁴ Lino Micciché, ‘Per un itinerario attraverso il cinema di Pasolini’, in Laura Betti, Giovanni Sanvitale e Francesca Raboni, a c. di, *Pier Paolo Pasolini. Una vita futura*, cit., pp. 143-149.

³⁵ Serafino Murri, *Pier Paolo Pasolini*, cit. Vedi anche Lino Micciché, *Pasolini nella città del cinema*, cit. Sia Murri che Micciché definiscono il cinema di Pasolini post *Uccellacci e uccellini* “cinema del mito”.

mondo arcaico in favore della modernità livellatrice, accenna a un disperato tentativo per salvarla attraverso i malinconici suggerimenti messi in bocca al corvo; è un tentativo, quantomeno nel mondo occidentale, estremo e forse senza troppa convinzione: a questo punto infatti Pasolini volge la propria attenzione al Terzo Mondo, unico luogo in cui crede non solo di poter ritrovare ancora intatti i valori proletari, ma di essere ancora in tempo per poterli salvare prima che il benessere e la società dei consumi arrivino a corromperli. Nel 1968 filma il cortometraggio *La sequenza del fiore di carta*³⁶ in cui la condanna e la morte di Ninetto nel finale rappresentano la simbolica condanna e morte del proletariato italiano (e occidentale, per estensione) che non ha opposto resistenza al capitalismo e si è fatto conquistare dal consumismo rinunciando non solo alla lotta, ma fin pure alla conoscenza. In *Uccellacci e uccellini* Totò e Ninetto rappresentano la duplice anima di quel proletariato in via d'estinzione con ancora un piede nel mondo contadino tradizionale (Totò) e l'altro nel mondo industriale consumistico (Ninetto, che veste alla moda e andrà a lavorare alla FIAT). Il sottoproletariato invece, protagonista delle pellicole della prima fase e oramai inesistente in Italia, è in *Uccellacci e uccellini* messo sullo sfondo, relegato ai margini della società e rappresentato da personaggi secondari che transitano brevemente per poi sparire sulla stessa strada percorsa dai protagonisti: gli abitanti della

³⁶ Episodio del film *Amore e rabbia* (1969), gli altri episodi sono: *Discutiamo, discutiamo*, di Marco Bellocchio; *Agonia*, di Bernardo Bertolucci; *L'amore*, di Jean-Luc Godard; *L'indifferenza*, di Carlo Lizzani.

borgata, gli affittuari di Totò nella scena dei “cinesi” e gli attori dalla troupe di artisti.

Le crisi

Come spesso accade per molti artisti, la biografia di Pasolini è strettamente intrecciata alla sua opera, e a differenti fasi della sua vita corrispondono, parallelamente, differenti fasi della sua produzione artistica: così, al periodo friulano dominato dalla poesia, segue il periodo romano all’insegna del romanzo, al quale fa seguito la lunga stagione cinematografica. Certo è impossibile dividere sempre in maniera diacronica queste attività, poiché la produzione poetica e narrativa proseguono, seppur rallentate, in maniera sincronica lungo tutto il corso della carriera artistica di Pasolini. Però è anche vero che dal 1961 in poi l’attività cinematografica irrompe in maniera preponderante nella creatività pasoliniana e ne catalizza buona parte delle energie.

Le sfaccettature di queste varie fasi, e all’interno di esse l’evoluzione del pensiero e dello stile dell’autore, sono un campo d’indagine che da sempre ha affascinato gli studiosi. Nel presente studio tuttavia non vi è spazio per un’analisi dettagliata dell’intero corpus pasoliniano e, limitandoci al cinema, ciò che ci si prefigge di dimostrare è l’importanza di *Uccellacci e uccellini* come discriminante tra le due grandi fasi del fare cinematografico di

Pasolini:³⁷ il film non è dunque soltanto, come avremo modo di constatare nel corso della nostra trattazione, una pausa riflessiva sulla politica italiana, sul PCI e sulla religione cattolica; non soltanto incarna una crisi sociale a tutti i livelli della cultura e della vita del paese alla metà degli anni sessanta, quando la bolla del boom economico iniziava a sgonfiarsi; ma rappresenta anche la crisi personale di un intellettuale nell'atto di ripensare tanto il proprio agire e la propria funzione sociale, quanto l'essenza stessa, nonché la tecnica, del proprio fare artistico. Ci sforzeremo così di dimostrare, grazie all'aiuto di mirati sconfinamenti negli altri generi artistici frequentati dall'autore, come *Uccellacci e uccellini* rappresenti anche l'addio ad alcune tematiche e stilemi cari all'autore, e ne prefiguri di nuovi che emergeranno nella sua filmografia immediatamente successiva.

È una crisi personale che inevitabilmente coinvolge tutta la produzione artistica di Pasolini e che vede nel cinema il suo maggior catalizzatore proprio in virtù della crescente importanza che esso andava assumendo come mezzo espressivo per l'artista; il cinema di poesia sembra nascere da una crisi di creatività che impediva a Pasolini di scrivere poesia in maniera convenzionale su carta, e che cerca così nelle immagini su

³⁷ Come fa notare Micciché: “In realtà il procedere della produzione pasoliniana non ha luogo per successive scoperte, eliminazioni, cancellazioni e immissioni ma semmai mediante il successivo sovrapporsi di diversi – e complementari – strati ispirativi che si aggregano reciprocamente, privilegiando ora questo ora quello dei motivi che caratterizzano il complesso (ma sostanzialmente univoco) ‘mondo poetico’ dell’artista.”, in Lino Micciché, *Cinema italiano. Gli anni '60 e oltre* (Venezia: Marsilio, 1995), p.191.

pellicola una nuova dimensione creativa; vale la pena notare e sottolineare che l'ultimo libro di versi, *Poesia in forma di rosa*, del 1964, risale a due anni prima dell'uscita di *Uccellacci e uccellini*, e che bisognerà attendere il 1971 perché una nuova raccolta poetica veda la luce col titolo di *Trasumanar e organizzar*. Allo stesso modo l'ispirazione narrativa segna una battuta d'arresto dopo l'*exploit* dei due romanzi romani *Ragazzi di vita* nel 1955 e *Una vita violenta* nel 1959: è vero che nel 1965 esce *Alì dagli occhi azzurri* in cui sono raccolti una serie di racconti e alcune poesie oltre alle sceneggiature di *Accattone*, *Mamma Roma*, *La ricotta*; ma questi racconti hanno un chiaro impianto da soggetti cinematografici;³⁸ uno di essi, 'La Mortaccia', addirittura presenta la dicitura "Relazione per un produttore" e nel loro insieme sono quindi tutti da ascrivere all'ispirazione cinematografica di Pasolini più che a quella narrativa. Allo stesso tipo di ispirazione corrisponde *Teorema*, pubblicato prima come romanzo nel 1968, ma scritto quasi come un trattamento cinematografico e pensato per essere trasposto in film.

³⁸ Si veda, ad esempio, nel primo racconto della raccolta, 'Squarci di notti romane': "Dopo le panoramiche grandiose e le carrellate smaglianti, l'obiettivo dovrà insomma decisamente puntare su Trastevere e i suoi felici parlanti". Pier Paolo Pasolini, *Alì dagli occhi azzurri* (Milano: Garzanti, 2005), p. 10, [1^a ed., Milano: Garzanti, 1965]. Oppure nel racconto 'Studi sulla vita di Testaccio': "Panoramica iniziale – dall'alto, come in qualche classico del cinema francese, René Clair: [...] l'obiettivo si fermerà subito contro la riva di Testaccio", ibidem, p. 81. Già nella raccolta *Poesia in forma di rosa*, uscita un anno prima, Pasolini fa largo uso di terminologia e riferimenti cinematografici: "gruppi degni di Mizoguchi", "con montaggio illogico", "Come in un film di Godard", in Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa* (Milano: Garzanti, 1964).

L'unico progetto propriamente narrativo di questi anni, a cui Pasolini inizia a lavorare dal 1963, è *La Divina Mimesis*,³⁹ una riscrittura della *Divina Commedia* di Dante che, sebbene destinata a non essere mai portata a compimento, verrà comunque preparata per la stampa dall'autore nel 1975 sotto forma di appunti magmatici e frammenti (uscirà postumo pochi mesi dopo la morte di Pasolini). Questo testo illustra perfettamente la portata della crisi personale che innesca il passaggio dalla prima alla seconda fase, ed è anche quello che presenta maggiori analogie con *Uccellacci e uccellini*: proprio come il poema dantesco, si apre con una crisi di mezza età e il conseguente smarrimento nell'oscurità, solo che il nostro, anziché ritrovarsi in una selva, si ritrova davanti a un cinema,⁴⁰ e più avanti, dopo aver discusso la natura di questa crisi, dichiara espressamente di essere "ormai privo dell'autorità della poesia".⁴¹ I cartelli indicatori che costellano il paesaggio infernale in cui si muove il protagonista del libro, hanno una stretta parentela coi cartelli segnaletici disseminati lungo il cammino di Totò e Ninetto in *Uccellacci e uccellini* ed in generale, l'idea stessa del viaggio a piedi in un paesaggio desolato, è alla base di entrambe le opere; se la guida ne *La Divina Mimesis* è un doppio di Pasolini stesso (oppure Rimbaud, si viene

³⁹ Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis* (Torino: Einaudi, 1975).

⁴⁰ Ibidem, p. 7.

⁴¹ Ibidem, p. 13.

informati – in ogni caso un poeta), in *Uccellacci e uccellini* è un corvo ideologo con molti elementi semi-autobiografici.⁴²

Altro aspetto chiave della nuova era pasoliniana post-*Uccellacci e uccellini* – per quanto abbastanza circoscritto – è lo sconfinamento in un nuovo campo artistico: il teatro.⁴³ Nel 1966, dopo l'uscita di *Uccellacci e uccellini* e durante una lunga convalescenza per un'ulcera che lo costringe a letto, Pasolini rilegge alcune tragedie greche e di getto, in un mese, scrive sei tragedie: *Calderón*, *Affabulazione*, *Pilade*, *Porcile*, *Orgia* e *Bestia da stile*. Il teatro italiano appare a Pasolini come un'istituzione intrinsecamente borghese e quindi in quanto tale la disprezza in maniera viscerale; lo considera un vuoto rito sociale, ne aborre le rappresentazioni mondane di Strehler, Zeffirelli o Visconti dove la buona società si dà appuntamento; ne odia il linguaggio, un italiano standardizzato e stereotipato che non si parla in nessuna strada d'Italia, ed in opposizione a tutto ciò lancia la sua provocazione di un teatro di parola, dove il testo è l'elemento fondamentale, dove non c'è assolutamente azione scenica perché non è pensato come intrattenimento, ma come mezzo di cultura, opportunità di confronto dialettico alla pari tra regista, attori e pubblico. Il teatro di parola, come teorizzato nel *Manifesto per un nuovo teatro* che Pasolini pubblica nel

⁴² Vedi cap. 5.2.

⁴³ Non completamente nuovo tuttavia, se si considera l'amore giovanile di Pasolini per il teatro e la stesura di una fiaba teatrale tra il 1944 e il 1945, *I fanciulli e gli elfi*, messa in scena dai suoi allievi di Casarsa. Vedi più avanti cap. 6.1.

1968 su *Nuovi Argomenti*⁴⁴ è rivolto a chiunque tranne che ai borghesi (ai quali intima, se proprio volessero assistervi, di pagare un prezzo del biglietto trenta volte maggiorato): è rivolto agli intellettuali e ai gruppi più avanzati della borghesia in quanto individui “in tutto pari all’autore dei testi”, ma anche agli operai, perché il teatro di parola esce dai confini tradizionali del palcoscenico per andare direttamente nelle fabbriche; infine, è rivolto ai giovani fascisti, ai quali viene offerta l’entrata gratuita nella speranza che dall’esperienza ne risultino, se non cambiati, almeno arricchiti.

Il teatro dunque, in quanto istituzione intrinsecamente borghese, andava rivoluzionato perché gli operai, che tendevano e aspiravano ad uno stile di vita borghese, avrebbero presto o tardi iniziato a frequentarlo: bisognava allora evitare che andandovi assistessero ai tradizionali spettacoli borghesi assimilandone la lingua e la cultura, ed educarli – portando appunto il teatro di parola nelle fabbriche – ad un tipo di rappresentazione che non fosse imposta al pubblico attraverso il diaframma del palco ma che ne stimolasse lo spirito critico coinvolgendolo nella messinscena.

Una fine che è un inizio

La crisi personale dell’artista si sovrappone così alla crisi più generale della cultura e della politica italiana e Pasolini, da acuto osservatore qual è,

⁴⁴ Pier Paolo Pasolini, ‘Manifesto per un nuovo teatro’, *Nuovi Argomenti*, 9, gennaio-marzo 1968.

l'aveva colta sul nascere oggettivandola, in *Uccellacci e uccellini*, nella crisi del Partito Comunista Italiano orfano del leader storico Palmiro Togliatti, e ormai incapace di comunicare con la base degli elettori. Non bisogna dimenticare che dal 1960 al 1965 (con una sola pausa nel 1963) Pasolini aveva tenuto una rubrica di corrispondenza coi lettori sul settimanale del PCI *Vie Nuove*, ed è proprio su *Vie Nuove* che egli, pochi mesi prima di lasciare definitivamente la rubrica, pubblica i soggetti dei tre episodi che nell'idea originaria avrebbero dovuto formare *Uccellacci e uccellini*: 'L'aigle',⁴⁵ 'Faucons et moineaux',⁴⁶ 'Le corbeau'.⁴⁷ Nel corso degli anni, grazie alla sua rubrica, aveva avuto modo di tastare il polso della nazione per così dire dal basso, in uno scambio dialettico alla pari⁴⁸ in cui aveva potuto constatare lo iato esistente tra la massa dei tesserati del partito e la sua dirigenza. Come riferisce Ferretti:

Per i suoi lettori in sostanza Pasolini, oltre che lo scrittore e critico, è filosofo e pedagogo, politico e teologo, psicologo e giurista, amico e consulente, confidente privato e pubblico fustigatore, o al contrario pericoloso e pubblico corruttore. Egli appare perciò al tempo stesso come una figura carismatica e come un bersaglio privilegiato.⁴⁹

⁴⁵ Pier Paolo Pasolini, 'Dialoghi con Pasolini', *Vie Nuove*, 17, 29 aprile 1965, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., pp. 398-402.

⁴⁶ Ibidem, pp. 402-405.

⁴⁷ Ibidem, pp. 405-410.

⁴⁸ In realtà negli ultimi numeri della rubrica 'Dialoghi con Pasolini' la personalità dell'autore aveva preso il sopravvento e Pasolini più che un dialogo sembra svolgere un monologo.

⁴⁹ Gian Carlo Ferretti, 'L'apprendistato del corsaro', in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., p. XII.

In poche parole Pasolini è oramai una specie di corvo, e siccome in questo momento storico i personaggi corveschi devono essere superati, egli nel settembre del 1965 decide di farsi da parte e si congeda dai lettori, tanto più che già da alcuni mesi andava avvertendo un certo distacco nel suo rapporto con la base:

non mi importa di aver perduto una certa popolarità presso la base operaia e i lettori di “Vie Nuove”. Era un rischio che io avevo previsto e accettato [...]. L’importante è che io abbia impostato problemi reali, e che qualche lettore di “Vie Nuove” ne sia a conoscenza.⁵⁰

L’anno successivo, insieme ad Alberto Carocci e Alberto Moravia, entra a far parte della direzione di una nuova rivista, *Nuovi Argomenti*, e ne dà l’annuncio proprio su *Vie Nuove*:

Tale rivista – che si presenta tecnicamente come una “rivista per preparare una rivista” – sarà la sede dei discorsi critici di chi non intende ripartire “da zero”, e cerchi di affrontare razionalmente e marxisticamente la crisi del marxismo in campo culturale, l’alternativa al regresso avanguardistico, l’impostazione reale dei nuovi problemi che hanno rovesciato e fatto invecchiare di colpo il pensiero marxista degli Anni Cinquanta (e con esso i suoi avversari liberali, che sono irrimediabilmente legati a quel tipo di anticomunismo).⁵¹

Come per il passaggio al teatro, anche questo passaggio da una rivista all’altra segna un cambiamento di destinatari: da un pubblico di massa ad un pubblico di intellettuali. Si continua a sottolineare questo mutamento d’interesse nei confronti del pubblico perché in quella che stiamo definendo la prima fase cinematografica, Pasolini aveva voluto rivolgersi

⁵⁰ Ibidem, p. 441.

⁵¹ Ibidem, pp. 449-450.

principalmente alle masse e anzi, il passaggio stesso dalla letteratura al cinema, in un paese dove ancora il tasso di analfabetismo era piuttosto alto secondo i canoni di una civiltà occidentale, appariva come il modo migliore per far sì che il proprio messaggio raggiungesse molti e nuovi potenziali destinatari che mai avrebbero letto un libro, e che però affollavano le sale cinematografiche. Spinto dal proprio impulso pedagogico Pasolini aveva fatto sue le idee delineate da Antonio Gramsci sul nuovo intellettuale e sui rapporti etico-pedagogici tra intellettuali e masse; tutta la prima fase fino a *Uccellacci e uccellini* sembra mossa dall'assunto che:

Il modo di essere del nuovo intellettuale non può consistere nell'eloquenza, motrice esteriore e momentanea degli affetti e delle passioni, ma nel mescolarsi attivamente alla vita pratica, come costruttore, 'persuasore permanente' perché non puro oratore.⁵²

Il periodo a cavallo della metà degli anni '60 è cruciale per l'evoluzione della creatività di Pasolini. Sono gli anni che come nota Ferretti segnano:

Il passaggio dalla stagione che va sotto il segno delle *Ceneri di Gramsci* (1957), dalla stagione cioè della contrastata tensione razionale e storica, dello scontro tra "passione" e "ideologia", tra Gramsci e "viscere", alla prima formulazione di quel discorso disperato e lucido sul futuro capitalistico che lo avrebbe accompagnato fino alla morte.⁵³

Questi sono gli anni in cui si intensificano i suoi viaggi all'estero – in India e in Africa ma anche negli Stati Uniti –, e che sono alla base

⁵² Antonio Gramsci, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura* (Torino: Einaudi, 1949), p.7.

⁵³ Gian Carlo Ferretti, 'L'apprendistato del corsaro', in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., p. XIV.

dell'allargamento di prospettiva con cui Pasolini includerà nella stessa categoria umana i sottoproletari romani, quelli del terzo mondo e i neri del Bronx; questi viaggi, e questa evoluzione del pensiero dell'autore, ne influenzeranno indelebilmente l'ispirazione, dando vita a progetti, spesso rimasti allo stato di idee o appena abbozzati, come *Il padre selvaggio*, *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, *Appunti per un film sull'India* e *Appunti per un'Orestide africana*.

Sono anni travagliati non solo per Pasolini ma per la cultura italiana in generale; per quanto riguarda il cinema, ad esempio, Micciché parla di periodo dei “film della crisi”:

Uccellacci è insieme a *Soversivi* di Paolo e Vittorio Taviani, il più politicamente lucido, dei cosiddetti “film della crisi”, cioè di quelle opere cinematografiche, collocate fra il 1964 e il 1967 – come, oltre ai due film citati, *Prima della rivoluzione* di B. Bertolucci, *I pugni in tasca* di M. Bellocchio, *Le stagioni del nostro amore* di F. Vancini, (e per certi versi anche *La Cina è vicina*, che in realtà è però, prevalentemente un film “sessantottesco” ante litteram) – nelle quali si avverte, filtrato dalla rabbia e/o nostalgia, dalla ironia, dal pessimismo, il duplice motivo della delusa (o infondata) speranza del passato e della necessaria (o impossibile) rifondazione di un futuro. La tematica della “crisi”, [...] assume una prima percepibile evidenza all'inizio degli anni '60 permeando di sé film come *La lunga notte del '43*, *Il terrorista* o *Una vita difficile*; e acquista una più complessa e più dialettica e più esplicita compiutezza a partire dal 1964 quando, all'indomani della morte di Palmiro Togliatti, sembra che un'epoca, un clima, una strategia siano per sempre tramontati.⁵⁴

Proprio come *I soversivi* dei fratelli Taviani, anche *Uccellacci e uccellini* ruota intorno ai funerali di Togliatti e in entrambe le pellicole vengono

⁵⁴ Lino Micciché, *Cinema italiano. Gli anni '60 e oltre*, cit., pp.193-194.

mostrate le immagini del documentario del 1964 *L'Italia con Togliatti*,⁵⁵ realizzato da una decina di cineasti tra cui Carlo Lizzani, Elio Petri, e gli stessi Paolo e Vittorio Taviani. Come osserva ancora Micciché, sia i Taviani che Pasolini citano apertamente i funerali

esplicitando così, in modo inequivocabile, una sorta di estremo, oggettivo ed ineluttabile *terminus a quo* di quella coscienza della crisi che a metà decennio investe in modo vistoso le vecchie come le nuove generazioni e i cui presupposti teorici risalgono d'altronde al dibattito di fondazione di una “nuova sinistra” che prende avvio alla fine degli anni '50 concretizzandosi in nuove proposte di analisi e di strategia nelle primissime stagioni degli anni '60.⁵⁶

Dopo la morte di Togliatti, la morte del corvo nel finale di *Uccellacci e uccellini* sancisce dunque il fallimento dell'intellettuale di sinistra che ha tradito il dogma gramsciano di non essere “puro oratore”: il corvo infatti parla querulamente per tutto il film e molto spesso Totò e Ninetto non lo capiscono, esso si è mescolato poco alla “vita pratica” e per questo è stato superato; Pasolini stesso si identifica parzialmente col corvo, anch'egli, come si nota negli ultimi numeri della rubrica su *Vie Nuove*, ha peccato di eccesso di oratoria e ha perso il contatto reale con le masse e, rendendosene pienamente conto, si fa da parte.⁵⁷ Ma il cambiamento non è a senso unico, se è vero che intellettuali e politici hanno fallito, è altrettanto vero che la

⁵⁵ Prodotto dalla Unitelefilm, una casa di produzione del PCI che realizzava film e documentari di propaganda che venivano proiettati prevalentemente nelle case del popolo.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 194.

⁵⁷ Per quanto, nel suo ultimo intervento sulla rubrica, egli parli di un arrivederci e non di un addio. Vedi Pier Paolo Pasolini, ‘Dialoghi con Pasolini’, *Vie Nuove*, 39, 30 settembre 1965, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit. pp. 450-453.

massa è mutata radicalmente e non senza responsabilità proprie: gli italiani, sotto la spinta del benessere economico, si sono trasformati da proletari e sottoproletari in consumatori senza opporre la minima resistenza; è per queste ragioni che la prima fase nazional-popolare del cinema di Pasolini andava necessariamente chiusa così da non rischiare di rimanere tagliati fuori dalla storia.

Nella seconda fase cinematografica, i protagonisti saranno sempre più borghesi: constatata la nascita della moderna società dei consumi a scapito della società contadina tradizionale – dove in realtà non esistono più differenze di classe e borghesia e proletariato sono indistintamente fuse insieme nella “massa” –, Pasolini si concentra sulla borghesia in quanto persuaso che anche ciò che ancora rimane del proletariato è ormai avviato a farsi borghesia (e anzi, spesso lo desidera ardentemente):

Altre mode, altri idoli,
la massa, non il popolo, la massa
decisa a farsi corrompere
al mondo ora s'affaccia,
e lo trasforma, a ogni schermo, a ogni video
si abbevera, orda pura che irrompe
con pura avidità, informe
desiderio di partecipare alla festa.
E s'assetta laddove il Nuovo Capitale vuole.⁵⁸

Il regista sembra voler condensare in *Uccellacci e uccellini* tutto il proprio pensiero, ricapitolando ciò che aveva fatto fino ad allora e annunciando ciò

⁵⁸ ‘Il glicine’, 1961, in Pier Paolo Pasolini, *La religione del mio tempo* (Milano: Garzanti, 1961).

che aveva intenzione di fare per il futuro. Si celebra così la fine del mondo che fu di *Accattone* e di *Mamma Roma* sviluppando ulteriormente il discorso, accennato con *La ricotta*, sulla fede, la religione e il marxismo; la cornice storica e ideologica in cui si inquadra *Uccellacci e uccellini* è la medesima che aveva ispirato *La rabbia*, in cui si parla di operai e sindacati, di religione, dei fatti d'Ungheria, di guerre e di profughi, delle rivoluzioni in Africa e a Cuba, del Vaticano, di Gagarin, ecc.; tutta la parte di *Uccellacci e uccellini* che riguarda il discorso religioso ha le sue radici nell'esperienza de *Il Vangelo secondo Matteo*; dopo *Uccellacci e uccellini* seguiranno due film brevi, episodi di film collettivi, *La terra vista dalla luna* e *Che cosa sono le nuvole?* in cui Pasolini continua a seguire il filo dell'ispirazione comico/favolistica che la coppia Totò-Ninetto gli suscitava, e che nelle sue intenzioni prevedeva ancora un altro film "on the road", *Porno-Teo-Kolossal*, mai realizzato a causa della morte di Totò;⁵⁹ seguirà *Teorema*, dove viene ulteriormente portato avanti il discorso sulla religione, e in cui per la prima volta Pasolini si confronta con dei personaggi appartenenti ad un ambiente alto borghese;⁶⁰ ci saranno poi i film mitologici *Edipo re* e *Medea*, dove alla religione viene sostituita di peso la mitologia, in uno studio antropologico delle fonti della cultura

⁵⁹ Pasolini aveva successivamente pensato di sostituire Totò con Eduardo de Filippo, ma anche quel progetto si arenò.

⁶⁰ Il discorso religioso che va da *Il Vangelo secondo Matteo* fino a *Teorema* passando da *Uccellacci e uccellini*, sarà preso in considerazione in maniera più estesa nel cap. 2.

occidentale;⁶¹ segue la trilogia della vita con *Il Decameron*, *I racconti di Canterbury* e *Il fiore delle Mille e una notte* alla ricerca, in luoghi e tempi lontani dal mondo occidentale contemporaneo, di corpi e facce ormai perdute nell'universo capitalistico;⁶² per concludere infine con *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, in cui di nuovo Pasolini ritorna all'analisi del tempo presente con una tragica metafora del nuovo fascismo consumista che annienta i corpi e le menti.⁶³

⁶¹ Fortemente influenzato dalla lettura dei testi di Ernesto De Martino.

⁶² In modo particolare, Pasolini vede nel periodo storico in cui sono ambientati *Il Decameron* e *I racconti di Canterbury* il momento di formazione della borghesia moderna, ancora però non corrotta dalle perversioni del consumismo e ancora legata al mondo contadino tradizionale, ai suoi valori nonché ai suoi ritmi e modi di produzione.

⁶³ Lino Micciché opera una più sottile e dettagliata divisione delle linee fondamentali della cinematografia di Pasolini: “quella che da *Accattone* va fino a *La ricotta* (1961–1963); quella che da *Comizi d'amore* va fino a *La terra vista dalla luna* e *Che cosa sono le nuvole*, successivi a *Uccellacci e uccellini* (1964–1967); quella che da *Edipo re* va fino a *Medea* (1967–1970); [...] la quarta fase (quella che va da *Decameron* a *Salò o le 120 giornate di Sodoma*) dove, a parte considerazioni d'altro ordine, impera, assolutizzata e rappresentata in una visione decisamente notturna dei rapporti umani, l'identificazione Eros e Thanatos.”, in Lino Micciché, *Cinema italiano. Gli anni '60 e oltre*, cit., p. 186.

2. UN DILEMMA OZIOSO: FILM O SCENEGGIATURA?

*Con montaggio illogico, si vedrà,
poi, lui che cammina in una periferia
ancora più remota: siepi
gocciolanti, muretti di vecchi
casolari... e, un improvviso spazio
sereno, quasi primaverile, magari
con la luna su rappacificata nuvole*

da Pier Paolo Pasolini, 'Poesie mondane' in Poesia in forma di rosa (1964)

Nel volume *Pier Paolo Pasolini Uccellacci uccellini. Dalla sceneggiatura alla realizzazione cinematografica*,¹ Cerquiglini promette di analizzare il film dal punto di vista del suo passaggio dalla carta alla pellicola; l'idea di partenza è interessante, il problema è che l'autore mette sullo stesso piano le due forme artistiche senza tenere nella giusta considerazione le loro insite differenze e non riuscendo a sganciarsi da una sterile polemica col regista per aver fatto dei tagli alla sceneggiatura che, a suo avviso, pregiudicherebbero l'impianto ideologico e la forza del film; come se Pasolini non fosse autore e regista della propria opera ma avesse arbitrariamente stravolto il lavoro altrui. Ma Pasolini è stato chiaro riguardo al suo processo creativo: la sceneggiatura è una "struttura che vuol essere altra struttura",² perciò sceneggiatura e film sono due cose diverse ed è del

¹ Enrico Cerquiglini, *Pier Paolo Pasolini Uccellacci uccellini. Dalla sceneggiatura alla realizzazione cinematografica*, cit.

² Pier Paolo Pasolini, 'La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»', in Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., pp. 32-43.

tutto naturale che in fase di lavorazione un regista apporti le modifiche che ritiene necessarie, ancor più se il regista in questione non è nuovo a questo tipo di interventi,³ e se l'attore protagonista è un attore che ha fatto dell'improvvisazione la sua cifra stilistica (per quanto però Totò dichiara di essersi affidato totalmente alle indicazioni di Pasolini per questo film).⁴

Il volume *Totò nel cinema di poesia di Pier Paolo Pasolini* di Emanuela Patriarca⁵ presenta, oltre ad una introduzione generale sul cinema di poesia di Pasolini, un intero capitolo dedicato a *Uccellacci e uccellini*, ed un altro che comprende la trascrizione dei soggetti 'L'aigle', 'Faucons et moineaux' e 'Le corbeau' già apparsi nel 1965 sul settimanale comunista *Vie Nuove*,⁶ oltre ad un estratto (alquanto arbitrario) della sceneggiatura pubblicata da Garzanti. Nella trentina di pagine in cui la Patriarca analizza il film, cade anch'essa, come Cerquiglioni, nella tentazione di criticare Pasolini per i tagli apportati alla sceneggiatura, e da Cerquiglioni ricalca pari pari il linguaggio e la

³ Vedi, ad esempio, il capitolo 'La metafora della sceneggiatura', in Antonio Bertini, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, cit., pp. 69-115 e 'Una discussione del '64', in AA. VV., *Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo* (Alessandria: Amministrazione provinciale di Pavia, 1977), pp. 116-119.

⁴ Vedi Giacomo Gambetti, 'Intervista con Totò, uomo di due secoli', in *Uccellacci e uccellini: un film*, cit. pp. 229-251.

⁵ Emanuela Patriarca, *Totò nel cinema di poesia di Pier Paolo Pasolini*, cit.

⁶ Vedi Pier Paolo Pasolini, 'Dialoghi con Pasolini', *Vie Nuove*, 18-19, 6-13 maggio 1965, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., pp. 398-410.

terminologia (se non proprio un intero capoverso) laddove differenzia questi tagli in “tagli di aggiustamento” e “tagli ideologici”.⁷

Se come abbiamo visto gli studi monografici dedicati ad *Uccellacci e uccellini* sono molto pochi in numero e piuttosto superficiali in qualità, se buona parte dei contributi più stimolanti è limitata ad alcuni capitoli in libri che trattano più in generale della cinematografia pasoliniana, la stragrande maggioranza della letteratura critica sul film è formata da articoli e saggi apparsi su giornali e riviste dell'epoca o degli anni immediatamente successivi. E questo non è affatto un destino del tutto stravagante per un'opera che, sotto forma di soggetto cinematografico, fece la sua prima apparizione, a puntate, sul settimanale *Vie Nuove* del 29 aprile, 6 maggio e 13 maggio 1965: nella rubrica ‘Dialoghi con Pasolini’ Pasolini propose ai propri lettori il soggetto di *Uccellacci e uccellini*, in tre parti, chiedendo loro pareri, osservazioni e commenti su questa ipotesi di film da farsi. Le risposte dei lettori, a dire il vero, non furono molte e il dibattito si concentrò maggiormente, nei numeri successivi, sulla crisi del PCI e del marxismo internazionale; forse è questa la ragione per cui in fase di lavorazione del film Pasolini apportò numerose modifiche e si concentrò maggiormente sulla tematica della crisi, snaturando il progetto originario di tre episodi con tre tematiche correlate ma diverse e facendone un film più

⁷ Vedi Enrico Cerquiglini, *Pier Paolo Pasolini Uccellacci uccellini. Dalla sceneggiatura alla realizzazione cinematografica*, cit. p. 54 e Emanuela Patriarca, *Totò nel cinema di poesia di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 78.

unitario con un lungo inserto sotto forma di racconto nel racconto narrato dal corvo. Pasolini si congeda dai lettori di *Vie nuove* sul n° 39 del 30 settembre 1965; è un congedo che egli pensa provvisorio e che sarà invece definitivo. Il motivo della sospensione della rubrica è la preparazione e l'inizio delle riprese di *Uccellacci e uccellini*.

Le riprese vere e proprie inizieranno il 19 ottobre 1965, come si evince da un articolo non firmato del 20 ottobre su *Paese Sera* che esordisce affermando: “Ieri il primo ciak al nuovo film del quale è soggetto, sceneggiatore e regista Pier Paolo Pasolini”.⁸ Il 29 ottobre, a dieci giorni dall'inizio delle riprese, Dario Argento raccoglie un'interessante intervista con Pasolini su *Paese Sera*,⁹ in cui il regista fornisce molte delucidazioni sui significati del suo film e in cui il giornalista pone delle interessanti domande: cosa rappresenta *Uccellacci e uccellini* per il regista? Che relazione c'è tra questa pellicola e *Il Vangelo secondo Matteo*? Che evoluzione si è creata in Pasolini regista cinematografico durante i mesi di intervallo tra i due film? Pasolini sottolinea qui che tra *Il Vangelo secondo Matteo* e *Uccellacci e uccellini* c'è “un filo diretto: il problema di fondo dei due film è sempre quello religioso”.¹⁰ Il progetto è ancora quello di un film in tre episodi e tale rimarrà fino all'ultimo, fino a quando, a gennaio 1966, in fase di montaggio, il regista non modificherà il piano dell'opera: la tematica del primo episodio

⁸ Anonimo, ‘Pasolini sul set con Totò’, *Paese Sera*, 20 ottobre 1965.

⁹ Dario Argento, ‘Opera “ideo-comica” con tema religioso’, *Paese Sera*, 29 ottobre 1965.

¹⁰ *Ibidem*.

“è la religione irrazionale, il ‘pensiero selvaggio’, cioè il Terzo Mondo (impersonato dall’aquila) che si contrappone alla logica occidentale (il domatore)”;¹¹ il secondo episodio “riflette il nuovo atteggiamento della chiesa di fronte al problema delle classi sociali”¹² ispirato al discorso di Paolo VI all’ONU; nel terzo, il corvo “rappresenta lo stalinismo, chiuso, che è ormai morto e non serve più a capire la vita. Gli uomini lo assimilano e vanno avanti”.¹³ L’articolo è breve ma offre molti spunti di riflessione benché testimoni uno stato di lavorazione del film ancora abbastanza acerbo (per esempio la figura del corvo verrà ripensata e riveduta da Pasolini nel corso della lavorazione del film fino alla fine e perderà parte di questo carattere stalinista).

A un mese dall’inizio delle riprese, il 25 novembre, Antonio Bertini racconta su *Vie Nuove*¹⁴ la propria esperienza sul set del film. L’articolo non è particolarmente brillante ma ci fornisce un’utile informazione di carattere tecnico, ovvero che le riprese del film sono quasi al termine (mancano due settimane) e che il film è costato circa cento milioni. Ancora, a questo stadio della lavorazione il film è diviso in tre episodi.

Il film uscì nelle sale italiane il 4 maggio 1966, ma già nel numero di aprile di *Cinema 60* uscì un lungo e accurato saggio di Alberto Abruzzese su

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Antonio Bertini, ‘La morale delle favole’, *Vie Nuove*, 25 novembre 1965, pp. 48-50.

Uccellacci e uccellini, probabilmente visionato in anteprima. L'autore s'è preso anche la briga di leggersi la sceneggiatura riuscendo, a differenza della maggior parte dei suoi colleghi, a mantenere le due opere su due piani separati:

La sceneggiatura pubblicata da Garzanti, torna utile, non solo per le parti riportate, che sono poi state soppresse nel film [...], ma per il voluto collegamento che Pasolini stabilisce tra il film e le sue più recenti teorizzazioni, e per alcune “confessioni tecniche” sulla lavorazione dei suoi film, necessarie per una esatta comprensione critica. Cercheremo tuttavia di ricorrere quanto meno possibile alla sceneggiatura, evitando così il pericolo di discorrere d'altro.¹⁵

Ma l'annotazione forse più interessante di Abruzzese è che “il passato di *Uccellacci e uccellini* è costituito non tanto da *Accattone* o *Il Vangelo secondo Matteo*, quanto da tutta l'opera letteraria e poetica del nostro”. In particolare Abruzzese vede nel film un'evoluzione e una maturazione delle tematiche de *Le ceneri di Gramsci* oltre ad una maggiore presa di coscienza e disillusione da parte di Pasolini nei confronti di quello che definisce il “vaneggiamento di un'arcadia sottoproletaria”.

Nella maggior parte dei primi articoli usciti sulla stampa, sembra avere suscitato molto interesse la pubblicazione presso Garzanti della sceneggiatura e dei saggi sul cinema; alcuni critici ne parlano con sincero interesse (come l'anonimo di *Ricerche Metodologiche*,¹⁶ Pietro Bianchi su *Il*

¹⁵ Alberto Abruzzese, ‘Il film di P. P. Pasolini “Uccellacci e uccellini” ovvero le ceneri di Togliatti’, *Cinema 60*, VII, 58, 1966, pp. 14-23.

¹⁶ Anonimo, ‘P. P. Pasolini. *Uccellacci e uccellini?*’, *Ricerche Metodologiche*, Aprile/Giugno 1966.

*Giorno*¹⁷ e Francesco Dorigo su *Cineforum*¹⁸); i più, invece, con un misto di curiosità e di scetticismo, soprattutto per quanto riguarda la semiotica pasoliniana del cinema e la sua terminologia ricca di neologismi.

Nel gennaio 1966 compare su *Filmcritica* un intervento di Pasolini dal titolo ‘In calce al «cinema di poesia»’,¹⁹ che una nota definisce come “il primo paragrafo di uno studio a cui Pasolini sta attualmente lavorando”. Lo studio in questione è il saggio ‘Il cinema di poesia’ che verrà pubblicato da Garzanti a febbraio insieme alla sceneggiatura del film. Sulla pubblicazione in volume della sceneggiatura di *Uccellacci e uccellini* interviene subito Alberto Moravia su *L'Espresso*,²⁰ occupandosi prevalentemente del saggio ‘Il cinema di poesia’ e definendolo da un lato interessante, dall’altro smontandone con toni paternalistici i punti chiave sulla semiotica del cinema e sul cinema di poesia.

Il 5 maggio 1966, il giorno successivo alla prima assoluta del film al cinema Ritz di Milano, esce a opera di Giovanni Grazzini sul *Corriere della Sera* la prima recensione negativa, in cui il critico salva solo la prestazione di Totò e si rammarica del fatto che ci sia bisogno del confronto con la sceneggiatura per comprendere appieno il significato di un film che definisce:

¹⁷ Pietro Bianchi, ‘Ecco il cinema secondo Pasolini’, *Il Giorno*, 23 marzo 1966.

¹⁸ Francesco Dorigo, ‘Uccellacci e uccellini di Pier Paolo Pasolini’, *Cineforum*, VI, 55, maggio 1966, pp. 404-413.

¹⁹ Pier Paolo Pasolini, ‘In calce al «cinema di poesia»’, *Filmcritica*, gennaio 1966, pp. 8-12.

²⁰ Alberto Moravia, ‘Il regista con la grammatica’, *L'Espresso*, XII, 14, 1966.

impenetrabile ai più nello sterpeto delle metafore [...], uno scherzo surreale (imparentato talvolta con Zavattini), un girotondo fittiziamente popolare, in realtà uno sfogo personale che rivela ancora una volta i guasti portati dal sovraccarico di cultura in una personalità artistica sempre notevole sul piano dell'immediatezza espressiva.²¹

Una netta stroncatura arriva poco dopo anche da parte di Enzo Biagi, che firma una critica a dire il vero piuttosto ingenerosa e poco arguta: anch'egli fa un confronto tra film e sceneggiatura preferendo quest'ultima, e anch'egli si lamenta di una certa "difficoltà" esegetica dell'opera. Il tono è piuttosto canzonatorio, Biagi copia la lunga lista dei personaggi di villa Generone dalla sceneggiatura pubblicata da Garzanti, aggiungendo sarcastico "Che colpo. Io avrei aggiunto anche Herrera e il professor Cutolo", senza rendersi conto che, in realtà, dei quindici elencati, nella realizzazione filmica ne compaiono solo due. Non mancano alcune inesattezze come quando Biagi afferma che

la visione del regista [...] è dunque pessimistica: alla fine non si salva niente e i due straccioni continuano a camminare sulle strade infinite senza sapere in che direzione vanno.²²

Perché se è vero che padre e figlio continueranno a vagare senza meta, non è però il pessimismo ad improntare l'opera, che auspica anzi di trovare delle soluzioni e che non esclude affatto che qualcosa di buono si possa salvare: qualcosa anzi si salverà senz'altro (non si sa cosa, è vero) perché i due hanno mangiato il corvo e in qualche modo lo digeriranno.

²¹ Giovanni Grazzini, 'Uccellacci e uccellini', *Corriere della Sera*, 5 maggio 1966.

²² Enzo Biagi, 'L'invenzione dell'ideonioso', *L'Europeo*, cit.

In un articolo del 6 giugno, a un mese dall'uscita del film, Lucio Settimio Caruso della Pro Civitate Christiana, a differenza ad esempio di Giuseppe Turrone,²³ si mostra entusiasta del volume Garzanti ed in particolare dei saggi teorici che l'accompagnano. Caruso discute unicamente della sceneggiatura senza prendere in esame il film, facendo delle interessanti osservazioni su questo genere di pubblicazioni:

libri che servono come strumento di lavoro per i critici e di approfondimento per i cultori di cinema. Si compongono della sceneggiatura, accompagnata se mai da qualche digressione più o meno sincera del regista e dei soggettisti sui fattori o artistici o ambientali o storici che hanno ispirato l'opera e si concludono talvolta con un'intervista all'attore protagonista e il libro è tutto qui. Su ciascuno dei principali film degli ultimi anni è stato stampato un volume: *Giulietta degli spiriti*, *Vaghe stelle dell'orsa*, *Il Vangelo secondo Matteo*, *Deserto rosso*, *E venne un uomo*, libri che non hanno neppure un titolo proprio, contentandosi umilmente di condividere quello del film cui si riferiscono. Però, è onesto rilevarlo, da tempo non hanno neppure più finalità banalmente commerciali, reclamistiche. Sono strumenti di lavoro per specialisti e basta.²⁴

Pasolini aveva sempre avuto – e manterrà anche dopo – l'abitudine di pubblicare le sceneggiature dei suoi film, ma è interessante notare che in questo si inseriva in un filone già avviato e frequentato anche da altri artisti. Come spiega bene fin dal titolo del saggio 'La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»',²⁵ Pasolini concepisce la sceneggiatura come un elemento fluido, che non ha valore di per sé, ma solo in funzione del film a cui essa allude; l'attitudine del regista nei confronti della

²³ Giuseppe Turrone, 'Pier Paolo Pasolini. *Uccellacci e uccellini?*, Ferrania, XX, 7, Luglio 1966.

²⁴ Lucio Settimio Caruso, 'Uccellacci e uccellini di Pier Paolo Pasolini', *Il Mattino*, 9 giugno 1966.

²⁵ Pier Paolo Pasolini, 'La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»', in Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit. pp. 32-43.

sceneggiatura è sintetizzata molto bene nelle sue parole a proposito di

Accattone:

Naturalmente poi tra film e sceneggiatura c'è un salto qualitativo [...]. C'è quel salto qualitativo proprio del passaggio dalla sceneggiatura all'opera realizzata. Io avevo in mente il film, ho fatto la sceneggiatura avendo presente anche l'immagine che poi avrei fotografato; tuttavia il film alla fine è risultato cosa nuova, una cosa che ho fatto proprio veramente lì per lì come quando si scrive. Io posso prendere degli appunti per una poesia, ma poi quando ho scritto una poesia mi accorgo che gli appunti e la poesia sono cose diverse con lo stesso salto che c'è tra una sceneggiatura e un film.²⁶

Ciò che infatti maggiormente colpisce nel volume Garzanti sono le differenze tra la sceneggiatura ed il film montato: perché Pasolini non ha pubblicato una sceneggiatura fedele al film distribuito? La ragione principale è che il libro uscì a febbraio, due mesi prima dell'uscita del film, e che in quei due mesi, in fase di montaggio, subì tagli significativi; ma già a febbraio l'intero episodio 'L'uomo bianco' era stato eliminato e tuttavia Pasolini ha deciso di lasciarlo in sceneggiatura:

Ho quasi finito di montare il film. L'ho stretto, reso più rapido. Ho tolto un intero episodio, il primo. Non è più un film in tre episodi, ma un film unico, con dentro un altro breve film, come raccontato dal corvo parlante.²⁷

Un paragrafo più avanti (in un capitolo che è scritto come un diario)

Pasolini ci parla ancora dei suoi ripensamenti:

ho fatto un tentativo per recuperare l'episodio del domatore e dell'aquila, riducendolo alla durata di otto-dieci minuti. Non so in questo momento se

²⁶ Pier Paolo Pasolini, 'Una visione del mondo epico-religiosa', *Bianco e Nero*, 6 giugno 1964, ora in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit. p. 2849.

²⁷ Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit. p. 53.

rientrerà o no nel film. In tal caso, verrebbe anch'esso narrato dal corvo, prima dell'episodio dei frati.²⁸

Il regista parla anche dell'impossibilità di Totò "a interpretare un «personaggio cosciente», in «possesso dei privilegi culturali»" quale doveva essere il domatore del Grand Cirque de France, campione del razionalismo occidentale; questa impossibilità non è da intendersi in senso strettamente professionale, ch  un attore come Tot  aveva sicuramente la preparazione per affrontarlo ma, nella logica pasoliniana di un attore che   scelto non per recitare un ruolo ma per essere s  stesso, Tot  non poteva contemporaneamente essere l'innocente e l'esponente del pi  alto grado di civilt  nello stesso film.

L'ultima ragione per cui l'episodio, girato in parte, non fu montato   la scarsit  dei mezzi a disposizione del regista che non gli permise di realizzarlo nel modo che avrebbe voluto:

Il non avere che quattro lenzuoli bianchi alle pareti, mi ha costretto a girare l'episodio appunto come un ghirigoro in bianco e nero, una specie di illustrazione di s  stesso, fatta con due o tre elementi enormemente poveri: il bianco, il nero, qualche grigio (un Léger alla parete), e le facce dei protagonisti. Tutta la possibile abbondanza espressionistica   andata perduta in tanta stilizzazione. [...] Inoltre, ormai, per scarsit  di mezzi, non avevo girato le 'comiche', proiettate in un piccolo schermo dal Domatore a edificazione dell'aquila. Questo vuoto non   stato riempito da niente che potesse equivalergli.²⁹

La tematica di fondo dell'episodio, che nell'idea originaria del soggetto s'intitolava, in francese, 'L'aigle',   la stessa di *Teorema*: la crisi della coscienza borghese occidentale di fronte all'irrazionalismo di una

²⁸ Ibidem, p. 55.

²⁹ Ivi.

scandalosa rivelazione religiosa. Lo spunto tuttavia nasce dalla stroncatura de *Il Vangelo secondo Matteo* da parte di un critico francese che dà il nome al personaggio del domatore, Cournot (nella versione della sceneggiatura pubblicata da Garzanti il nome verrà leggermente modificato in Courneau):

Il problema è la difficoltà che trova un uomo europeo tipico e insieme supremo – mettiamo un intellettuale parigino, come emblema di tutta la intelligenza occidentale – a mettersi in rapporto con certe nuove forme di cultura irrazionalistica. [...]

Ora, da una parte un nuovo tipo di razionalismo, quello marxista, e dall'altra un nuovo tipo di rapporto dell'irrazionalismo pre-industriale – quello del Terzo Mondo – (tipo di rapporto che io nella mia favola ho chiamato 'scandalosamente dialettico') mette in crisi l'intellettuale emblematicamente 'parigino' che dicevo.

Nel caso del mio *Vangelo*, il parigino laico e marxista è stato preso in genere da una specie di strana furia isterica: egli si era posto fanaticamente e automaticamente il dovere di 'respingere' o, per usare termini più sfacciatamente psicanalitici, di 'rimuovere' un'opera religiosa [...].

Un critico di un giornale laico e di sinistra, ha dato invece e proprie escandescenze, davanti al *Vangelo* [...]. È stato lui che mi ha ispirato il personaggio della mia favola.

Lui è il razionalismo esasperato, disperato e messo fuori causa da un nuovo rapporto, scandaloso, col mondo dell'irrazionalismo, il Terzo mondo.³⁰

In *Teorema* però, che si concentra soltanto sugli effetti devastanti della rivelazione religiosa, verrà meno una parte fondamentale del discorso implicito in questo episodio, quello del rapporto del mondo borghese occidentale col terzo mondo; se prima gli imperialisti potevano imporre alle colonie il loro pensiero e i loro costumi in maniera diretta e forzatamente, oggi essi si pongono in maniera diversa, cercando di "educare" le ex colonie e fornendo loro esempi edificanti da seguire: da qui l'idea di Pasolini di far proiettare dal domatore dei documentari a edificazione dell'aquila, ultimo

³⁰ Pier Paolo Pasolini, 'Dialoghi con Pasolini', *Vie Nuove*, 20, 20 maggio 1965, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., pp. 412-413.

tra gli animali del suo circo a dover essere ammaestrato. Ma l'aquila si dimostra refrattaria a qualsiasi tentativo del domatore ed egli, nell'ottusità della sua cultura che ritiene superiore, non riesce a concepire perché essa si ostini a rifiutare ciò che egli generosamente le offre:

M. COURNEAU Il tuo silenzio è inammissibile! Il tuo rapporto con me è scandaloso! Il rapporto tra un uomo civilizzato e un essere preistorico deve essere di dare e avere! Io ti do tutto! La cultura, la civiltà, il benessere, tu dammi almeno la tua presenza! Mettiti in rapporto dialettico con me!³¹

Courneau non concepisce che il terzo mondo non voglia assimilarsi all'occidente e che si rifugi in una religiosità che egli ha superato e ritiene primitiva. A questo punto cambia tattica e decide di scendere al livello dell'aquila per capirne le ragioni:

M. COURNEAU Ho capito, tra il mondo della civiltà occidentale e il tuo mondo... il Terzo Mondo... c'è di mezzo la religione... che io non posso concepire, ma *devo* farlo... E forse... forse... forse... forse... forse... forse...³²

Il risultato è che ne viene conquistato. Spogliato dagli abiti di domatore e vestito di abiti umili, passa dalla proiezione dei documentari didascalici per l'aquila, alla lettura di testi che apparentemente dovrebbero aiutarlo a guadagnarsi l'attenzione dell'aquila, ma che finiranno per "educare" lui stesso: inizia coi *Pensées* di Pascal, il libro in cui il filosofo cerca di dimostrare razionalmente l'esistenza di Dio con la famosa teoria della scommessa: "Pesiamo il guadagno e la perdita puntando su croce, cioè

³¹ Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit. p. 92.

³² *Ibidem*, p. 97.

che Dio esiste. Valutiamo i due casi: se vincete, vincete tutto, ma se perdete, non perdete niente. Scommettete dunque che Dio esiste senza esitare”.³³ Non funziona, già Gramsci nei *Quaderni del carcere*,³⁴ pur riconoscendo finezza all'argomento di Pascal, osservava che questo è tuttavia il modo più basso di intendere la religione, una religione che in questo modo “si vergogna di se stessa”, intesa come mero calcolo utilitaristico che “abbruttisce” anziché elevare l'uomo. Dunque, non è in questo modo che Courneau può riuscire a dialogare con l'aquila e prendere parte ad un'esperienza spirituale, passa allora ad un nuovo testo:

M. COURNEAU Ho pensato... ho pensato... che il testo di Pascal forse era troppo specialistico... (*vergognandosi*) un po' noioso... vecchio... Ho qui un'altra cosa... (*esibisce timidamente il nuovo libro*) non è un testo religioso vero e proprio... è poesia... e perciò a suo modo religiosa... (*legge il titolo del libro*) Rimbaud, 'Une saison à l'enfer'.³⁵

Nemmeno la poesia funziona, ci prova, ancora senza successo, con l'enciclica *Pacem in Terris* di papa Giovanni XXIII. Il discorso che sottende a questo episodio è lo stesso che verrà riproposto nell'episodio dei fraticelli: coi falchi, che sono borghesi, Ciccillo riesce ad entrare in contatto utilizzando il metodo razionale e scientifico dell'osservazione e dello studio per apprenderne il linguaggio, mentre coi passerii, che sono proletari, tale metodo fallisce (“La fede, ce vo' co' voi, no' la scienza!”, esclama Frate

³³ Blaise Pascal, *Pensées*, a c. di Jacques Chevalier (Parigi: Gallimard, 1954), pensiero n°451, pp. 1212-1216.

³⁴ Vedi Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, a c. di Valentino Gerratana (Torino: Einaudi, 1975), vol. 3, p. 1839.

³⁵ Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., p. 101.

Ciccillo), e la comunicazione avverrà soltanto quando il frate capirà che deve fisicamente comportarsi e saltellare proprio come un passero.

Proprio come Frate Ciccillo, finalmente Courneau si lascia andare e comprende: per capire l'aquila deve diventare come lei, spiccando il volo verso le montagne. Il razionalismo occidentale, a contatto con una genuina esperienza religiosa perde tutti i suoi capisaldi entrando in una crisi che, come vedremo più dettagliatamente nel prossimo capitolo, è la tematica che Pasolini svilgerà in maniera più estesa e dettagliata in *Teorema*: in particolare, il volo di M. Courneau e le ripetute immagini di deserto che intervallano le scene tra una lettura e l'altra dei suoi libri edificanti, richiamano anche visivamente l'ultima scena di *Teorema* col padre che, spogliato dei suoi abiti e delle sue proprietà, si lancia in una corsa disperata nel deserto.

Il secondo episodio, in sceneggiatura col titolo 'Uccellacci e uccellini', è quello della predicazione dei frati francescani. È forse l'episodio che ha subito meno variazioni e meno tagli sostanziali nel passaggio dalla sceneggiatura al film: alcune (poche) battute sono leggermente diverse, come il discorso di San Francesco all'inizio dell'episodio (cap. 4.12);³⁶ in un'occasione (e si tratta probabilmente di un refuso) Ciccillo viene chiamato Marcello, il nome che Pasolini aveva previsto per il frate e per il

³⁶ Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., p. 115.

personaggio di Totò nelle prime stesure del soggetto e della sceneggiatura; la parodia del cantico delle creature che Ciccillo fa verso la fine dell'episodio (cap. 4.15)³⁷ non tiene ancora conto delle variazioni che aveva suggerito l'amico Lucio Settimio Caruso della cittadella di Assisi.³⁸ L'unico taglio significativo è quello di un'intera scena, allorché Ninetto si addormenta mentre Ciccillo sta studiando il linguaggio dei falchi e sogna di essere in paradiso: è un sogno molto colorato che Pasolini immagina come dipinto da Giotto, e che rivela la psicologia fanciullesca di Ninetto per cui il paradiso è una specie di paese di Bengodi dove può finalmente ottenere tutto il cibo ed i giocattoli che desidera. La scena in sé non aggiunge e non toglie nulla all'economia dell'episodio, testimonia però di un tema ricorrente nel cinema di Pasolini, quello del sogno (si pensi, ad esempio al sogno di Accattone) e di una fonte d'ispirazione figurativa, Giotto, ad esso collegata che sarà riproposta nel finale de *Il Decameron*, nel sogno dell'allievo di Giotto.

Il terzo episodio in sceneggiatura è intitolato 'Laggiù', è il più lungo ed articolato e presenta il maggior numero di variazioni, che consistono per la maggior parte in tagli ai lunghi discorsi didascalici del corvo. Se da un lato questi tagli obbediscono a imperativi cinematografici e snelliscono il ritmo del film, dall'altro rendono forse tali discorsi un po' più incerti. Per esempio

³⁷ Ibidem, pp. 140-150.

³⁸ Vedi nota 207, p. 148.

in sceneggiatura, alla fine della scena della proprietà privata (cap. 4.18), il corvo si dilunga a spiegare perché condanna la violenza: aggredendo il proprietario, Totò si è reso complice della stessa colpa di adorazione della proprietà, non solo, ma chiunque aggredisca un altro lo fa perché intimamente si sente in torto:

Arriverei a dire che quando un popolo invade la terra di un altro popolo, colpisce e uccide perché ha torto: ma anche quando il popolo oppresso si solleva, fa i suoi vespri siciliani, colpisce e uccide, perché ha avuto il torto di farsi colpire e uccidere!³⁹

L'ordine delle sequenze è leggermente diverso qui: nel film segue la scena in cui Totò e Ninetto vanno a riscuotere l'affitto (cap. 4.19), mentre in sceneggiatura essa avviene dopo l'incontro con gli attori girovaghi (4.20); prima dell'incontro però, in sceneggiatura i tre passano davanti ad una fabbrica ed il corvo ne approfitta per parlare di un nuovo strumento inventato dall'industria, il "Totofon", grazie al quale tutti saranno in grado di parlare uguale e quindi di consumare uguale. La sequenza, tagliata nel montaggio, si ricollega alla polemica di Pasolini sulla lingua nazionale italiana, imposta dall'alto da TV e giornali, freddamente tecnologica e che stava lentamente soppiantando la ricca varietà dei dialetti italiani.⁴⁰

Seguono quattro cartelli, tagliati nel montaggio, che riassumono il lungo discorso del corvo a Totò e Ninetto sul problema della fame e sul

³⁹ Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., p. 177.

⁴⁰ Vedi ad esempio tutta la sezione 'Lingua', in Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., pp. 4-77.

controllo delle nascite, nei loro aspetti sociali, morali e religiosi. In sceneggiatura dunque segue qui la scena degli affittuari, che nel film invece precede quella degli attori girovaghi, oltre a ciò non ci sono grandi differenze tra il testo scritto e quello filmato. Nella scena successiva del convegno dei Dentisti Dantisti (cap. 4.21), Pasolini taglia il commento di un professore su Dante che fa esplicito riferimento a Contini e alla polemica innescata dal saggio di Pasolini 'La volontà di Dante a essere poeta'.⁴¹

Altre minime variazioni non pregiudicano affatto la narrazione, come il taglio dell'incontro tra Totò e un suo vecchio compare nella scena del bar della stazione degli autobus (4.4), da cui si desume soltanto che i due, nel dopoguerra, sono riusciti in qualche modo (forse non del tutto onesto) a mettere insieme un po' di soldi; oppure, nella scena di Ninetto e l'amica Rossana (cap. 4.6), si ha un raro caso in cui Pasolini inserisce nel film delle sequenze che non erano scritte in sceneggiatura: Rossana vestita da angelo che si affaccia alle finestre di un caseggiato facendo delle smorfie a Ninetto; Ninetto che ci prova con l'amica di Rossana prima di ritornare dal padre che si è fermato a curiosare intorno alla morte di due disgraziati in borgata.

Alla luce di quanto si è finora osservato si può affermare che la maggior parte dei tagli alla sceneggiatura non compromettono la forza ideologica del film, ma servono a darle una forma più compiuta, chiara ed

⁴¹ Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., pp. 104-114. Vedi anche Pier Paolo Pasolini, 'La mala mimesis', *ibidem*, pp. 115-121.

accessibile. Se da un lato questi tagli semplificano la profondità pedagogica dell'ideologia del film, dall'altro lato lo snelliscono dimostrando una spiccata sensibilità di Pasolini nei confronti dei ritmi cinematografici; questi tagli riguardano prevalentemente i discorsi del corvo e sono in parte anche giustificati dallo sforzo che fino alla fine il regista compie di tratteggiare al meglio il personaggio più complesso del suo film: esso, come ci racconta lo stesso autore nel breve saggio 'Le fasi del corvo',⁴² aveva infatti inizialmente spiccate connotazioni autobiografiche che sono andate man mano scemando per lasciare il posto ad un personaggio filosofico più distaccato ed obiettivo.⁴³

Anche il taglio più sostanziale ed evidente, quello dell'intero episodio 'L'uomo bianco', risponde a necessità prettamente cinematografiche: esso avrebbe appesantito inutilmente la programmatica leggerezza del film fiaba, e sbilanciato l'equilibrio e la simmetria della pellicola concedendo eccessivo spazio alla tematica religiosa nel mondo borghese (già affrontata, peraltro, nell'episodio dei frati francescani). Tale tematica, come vedremo più approfonditamente nel capitolo successivo (3.1), verrà sviluppata in maniera più organica ed articolata in *Teorema*.

⁴² In Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., pp. 57-59.

⁴³ Vedi il cap. 5.2 per maggiori informazioni sull'evoluzione del personaggio corvo.

3. IL FILM-LABORATORIO DEL PENSIERO POLITICO-RELIGIOSO PASOLINIANO

*Bisogna esporsi (questo insegna
Il povero cristo inchiodato?),
la chiarezza del cuore è degna
di ogni scherno, di ogni peccato
di ogni più nuda passione...
(questo vuol dire il crocifisso?
sacrificare ogni giorno il dono
rinunciare ogni giorno al perdono
sporgersi ingenui sull'abisso).*

da Pier Paolo Pasolini, 'La crocifissione' in L'usignolo della Chiesa Cattolica (1958)

3.1. La trilogia del sacro

Parallelismi e divergenze

Come già evidenziato nel capitolo precedente, il progetto originario di *Uccellacci e uccellini* era quello di un film in tre parti, di cui solo due furono poi effettivamente realizzate; a maggio del 1965 sul settimanale comunista *Vie Nuove*¹ Pasolini pubblica le prime idee per i soggetti di questi tre episodi: 'L'aigle', 'Faucons et moineaux' e 'Le corbeau'; nel primo si affronta il discorso della crisi del razionalismo occidentale; nel secondo i problemi della chiesa di fronte alla lotta di classe; nell'ultimo si discute del ruolo dell'intellettuale marxista in un mondo attraversato da profondi cambiamenti sociali ed economici.

¹ Vedi Pier Paolo Pasolini, 'Dialoghi con Pasolini', *Vie Nuove*, 18-19, 6-13 maggio 1965, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., pp. 398-410.

Questo schema triplice che, come si è visto nel capitolo precedente, a Pasolini non fu possibile realizzare in un film solo, può però essere rintracciato in un'ideale trittico composto da tre film apparentemente molto diversi: *Il Vangelo secondo Matteo*, *Uccellacci e uccellini* e *Teorema*. Essi, nel loro insieme, sembrano rispecchiare gli intenti ideologici dei tre episodi originari di *Uccellacci e uccellini*: 'Le corbeau', che in sceneggiatura prende il titolo 'Laggiù', è l'episodio dei proletari Totò e Ninetto, con la predicazione politica e velatamente religiosa del corvo, e andrà a formare il nucleo centrale del film *Uccellacci e uccellini*; 'L'aigle', che in sceneggiatura prende il titolo 'L'uomo bianco', è l'episodio tagliato del domatore in cui Pasolini intendeva investigare gli effetti della religione su una coscienza borghese, e verrà sviluppato in maniera più estesa e più articolata in *Teorema*; infine, 'Faucons et moineaux', che in sceneggiatura prende il titolo 'Uccellacci e uccellini', è l'episodio della favola francescana e corrisponde a *Il Vangelo secondo Matteo*, in cui si mostrano in maniera il più possibilmente oggettiva gli effetti della predicazione di un messaggio scandaloso sulle due rispettive classi sociali. Il messaggio che sottende a tutti e tre gli episodi di *Uccellacci e uccellini* è tanto religioso quanto politico, come già rileva Pasolini in una lettera del 1954 al poeta cattolico Carlo Betocchi:

Cristo, facendosi uomo, ha accettato la storia: non la storia archeologica, ma la storia che si evolve e perciò vive: Cristo non sarebbe universale se non fosse diverso per ogni diversa fase storica. Per me, in questo momento le parole di

Cristo: “Ama il prossimo tuo come te stesso” significano: “Fa’ delle riforme di struttura”.²

Se è vero, come abbiamo visto, che *Uccellacci e uccellini* è il film ponte che congiunge le sponde delle due principali fasi cinematografiche di Pasolini, è altrettanto vero che, pur mantenendo intatto tale ruolo, esso può così essere inserito all’interno di un’ideale trittico che chiameremo *Trilogia del sacro* e che occupa un arco temporale che va dal 1964 al 1968. A differenza della *Trilogia della vita*, così definita, pianificata, realizzata ed infine abiurata dall’autore stesso, questa *Trilogia del sacro* è una definizione di comodo che ci siamo inventati per meglio sintetizzare l’ipotesi secondo cui *Uccellacci e uccellini*, pur mantenendo tutte le caratteristiche peculiari che ne fanno un’opera che chiude una fase per aprirne un’altra, costituisce un film speculare a *Teorema*, e che entrambi i film si pongono, insieme, in un rapporto dialettico immediato con *Il Vangelo secondo Matteo*.

Se *Uccellacci e uccellini* chiude l’epoca della rappresentazione – nonché celebrazione – cinematografica del proletariato e segna la fine di quel dialogo diretto con la base che Pasolini aveva parallelamente concluso anche sul settimanale comunista *Vie Nuove*, *Teorema* apre a sua volta la nuova fase di indagine sulla classe borghese (breve per la verità, poiché in questa seconda fase cinematografica l’ispirazione del regista segue strade

² Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1940-1954*, a c. di Nico Naldini (Torino: Einaudi, 1986), p. 709.

disparate).³ Il dato interessante è che Pasolini sembra mettere da parte (temporaneamente) il suo “odio” nei confronti della borghesia fino ad includerla tra i destinatari dei suoi film; ciò accade perché proletariato e borghesia sono ugualmente minacciati dalla società dei consumi al punto da rendere quasi superflua la distinzione di classe: è a questo punto, infatti, che il termine “massa” entra nel vocabolario pasoliniano; allo stesso tempo i film del regista sviluppano una marcata dicotomia che li rende portatori di un messaggio doppio, uno per l’anima proletaria della massa, l’altro per quella borghese.

Così *Il Vangelo secondo Matteo*, nella sua qualità di trasposizione diretta del testo sacro in film, non vuole essere altro che se stesso: il Vangelo appunto, ed in quanto tale è portatore di un messaggio universale a disposizione di tutti popoli e di tutte le classi sociali senza distinzione, la “buona novella” a beneficio degli “uomini di buona volontà”. *Uccellacci e uccellini*, che si rivolge principalmente all’anima proletaria del nuovo pubblico di massa, offre allo stesso tempo spunti di riflessione per la classe borghese ed intellettuale. Ugualmente anche *Teorema*, che è principalmente indirizzato all’anima borghese del pubblico di massa e agli intellettuali,

³ Da un punto di vista strettamente cronologico, tra *Uccellacci e uccellini* e *Teorema* ci sono prima le due esperienze puramente fantastiche di *La terra vista dalla luna* e di *Che cosa sono le nuvole?* e poi *Edipo re*, che però appartiene al filone dell’ispirazione legata alla mitologia classica. Non è di secondaria importanza ricordare ancora una volta come *Teorema* segni anche la chiusura dei rapporti di Pasolini col produttore Alfredo Bini e apra la stagione delle produzioni di Franco Rossellini.

continua ad avere ancora qualcosa da dire al proletariato, in quanto la mutazione antropologica in atto in Italia lo stava rapidamente trasformando in una nuova forma di borghesia: in questo modo, prima che la mutazione diventi irreversibile, anche l'anima proletaria del pubblico di massa avrebbe potuto ricavare dalla "morale" del teorema insegnamenti utili ad evitare gli stessi errori che la borghesia storica aveva commesso. Il pubblico a cui è rivolto il nuovo cinema di Pasolini a partire da *Teorema* è così lo stesso pubblico a cui, negli stessi anni, Pasolini indirizzava le proprie tragedie del teatro di parola:

A parte gli errori storici, infatti, come l'idea di Nazione, l'idea di Dio, l'idea di chiesa confessionale eccetera, anche se la ricerca del borghese è sincera, intima e nobile, tuttavia è sempre sbagliata. Ma questa condanna della borghesia, mentre prima (prima, fino al 1967: è un dato autobiografico) era precisa, era ovvia, qui rimane "sospesa", perché la borghesia in realtà sta cambiando in maniera rivoluzionaria se stessa, cioè sta identificando tutto l'uomo al piccolo borghese. Ormai è tutta l'umanità che sta diventando piccolo borghese: e allora nascono delle nuove domande a cui è il borghese stesso che deve rispondere, e non più l'operaio oppure chi è all'opposizione.⁴

Teorema nasce originariamente come tragedia in versi, diventa poi un romanzo ed infine un film. Apparentemente molto diversi da loro, ad una attenta analisi, *Uccellacci e uccellini* e *Teorema* presentano al contrario molti aspetti in comune, tra cui il desiderio pedagogico di Pasolini di indicare al proprio pubblico possibili vie da seguire affinché lo sviluppo in atto in Italia in quegli anni si trasformasse in reale progresso – intento pedagogico che

⁴ Pier Paolo Pasolini, in Lino Peroni, 'Incontro con Pier Paolo Pasolini', *Inquadrature*, 15-16, settembre-dicembre 1968, p. 33.

dopo *Teorema* sparirà quasi completamente.⁵ Ma il nucleo tematico più importante che accomuna i due film è senz'altro quello della religione e della fede: *Teorema* “parla ancora di un’esperienza religiosa. Si tratta dell’arrivo di un visitatore divino dentro una famiglia borghese”.⁶

Nell’ottica della *Trilogia del sacro*, e per portare ancora avanti la metafora del ponte, *Uccellacci e uccellini* e *Teorema* rappresentano le due spalle, mentre la campata che le collega è da individuarsi ne *Il Vangelo secondo Matteo*. Quest’ultimo, nella nostra esposizione, verrà trattato piuttosto sommariamente, nulla si può aggiungere a ciò che esso rappresenta: è la rivelazione, il Vangelo, la buona novella appunto, che con la sua mera presenza rappresenta lo scandalo ovvero, nel vocabolario pasoliniano ed evangelico, la testimonianza di un qualcosa di alieno che scardina e minaccia le convenzioni e le coscienze per il semplice fatto di esistere e con la forza inevitabile della sua intima verità. In *Uccellacci e uccellini* la rivelazione scandalosa è rappresentata dal corvo, il quale si manifesta ai proletari Totò e Ninetto, mettendoli di fronte ad una nuova visione del mondo e di se stessi, nella forma dell’ideologia comunista. In *Teorema* la rivelazione scandalosa è rappresentata dall’ospite che irrompe nell’esistenza ordinata e conformista di una famiglia borghese scardinandone gli equilibri.

⁵ Salvo forse una riflessione sulla figura del pedagogo in sé nel personaggio del centauro in *Medea*.

⁶ *Ibidem*, p. 33.

Il proletariato e la borghesia

Con dichiarata fedeltà assoluta al testo evangelico, Pasolini ci mostra ne *Il Vangelo secondo Matteo* l'impatto che la rivelazione divina ha avuto all'interno delle diverse classi sociali: il popolo ha sostanzialmente accolto per primo e incondizionatamente la rivelazione senza metterne in dubbio l'autenticità, rendendosi testimone della sua potenza attraverso i miracoli, a partire dai protagonisti, Maria e San Giuseppe, o dagli apostoli più umili come i pescatori; più articolata è la reazione delle classi dominanti, dalla repressione (Erode), all'indifferenza dei governatori Romani (Pilato), all'ostilità assoluta dei rabbini. Già ne *Il Vangelo secondo Matteo* la rivelazione scandalosa ha un aspetto duplice: da un lato, alla lettera, è la rivelazione puramente religiosa e divina che trova nelle classi inferiori il suo terreno più fertile su cui attecchire; dall'altro ha una chiara valenza politica in quanto, scardinando le convenzioni tradizionali, minaccia il potere costituito, ed in questo Pasolini sembra calcare particolarmente la mano nel tratteggiare il suo Cristo come un proto rivoluzionario, accentuandone lo sdegno nei confronti di scribi, farisei e mercanti del tempio.

In *Uccellacci e uccellini* la rivelazione religiosa è data per scontata, il film non vuole convertire la base dell'elettorato comunista poiché essa è già intimamente e per sua natura religiosa: lo si capisce nell'inserimento della parabola francescana, quando i passeri nel ricevere la buona novella

dichiarano di averla attesa da sempre; o da come le tre vecchie e i pellegrini venerano Frate Ciccillo come un santo ancor prima che egli compia il suo miracolo; più avanti, nell'inserito delle immagini di repertorio sul funerale di Togliatti, Pasolini indugia nel montaggio su alcuni brani dove la folla attorno al feretro del leader comunista alterna i pugni chiusi ai segni della croce. La metafora religiosa serve dunque in *Uccellacci e uccellini* ad instaurare un parallelo: data per assodata la fede religiosa delle masse, essa viene eletta a modello per la conversione alla fede comunista. Non solo le due fedi non si contraddicono a vicenda, ma possono integrarsi ed essere rivitalizzate l'una dall'altra: è come se il corvo invitasse i suoi discepoli ad abbracciare la fede comunista allo stesso modo in cui hanno assimilato quella religiosa (il corvo infatti dice “è religione la forza che vi porta un passo dopo l'altro per la vostra strada...”). In *Uccellacci e uccellini* quindi la forza scandalosa della rivelazione è tutta politica: Totò e Ninetto (e la classe che rappresentano) sono buoni cristiani da sempre, e incontrano per la prima volta, alle soglie della nuova preistoria, l'ideologia comunista; l'impatto che essa ha su di loro a lungo termine non può ancora essere previsto: “Dove va l'umanità? Boh!”, ma è certo che la sua rivelazione non li ha potuti lasciare indifferenti: essi hanno ascoltato il corvo e l'hanno mangiato, assimilandone quel tanto che la digestione riterrà nel loro organismo.

In *Teorema* il proletariato è antropomorfizzato nel personaggio della serva Emilia: significativamente è lei la prima ad entrare in contatto con l'ospite e ad esserne posseduta, è lei l'unica ad opporgli la minore resistenza, ed è sempre lei l'unica ad esserne completamente e sinceramente pervasa dalla portata mistica, fino a diventare una santa essa stessa e compiere miracoli.⁷ Fin dalla sua prima apparizione Emilia ci è descritta come somigliante alla santa lodigiana Francesca Cabrini (erroneamente Pasolini la chiama Maria)⁸ e nel capitolo 7 del romanzo, 'Il sesso sacro dell'ospite dei padroni', mentre reagisce irrazionalmente all'attrazione che prova nei confronti dell'ospite, ci è descritta mentre corre in casa a baciare "un suo santino col Sacro Cuore".⁹ Dal momento in cui, dopo l'incontro con l'ospite, Emilia ritorna al paese natale, entra in uno stato di estasi e contemplazione, diventando una vera e propria santa popolare che compie guarigioni miracolose, levita a mezz'aria ed infine, dopo essersi fatta seppellire viva, dà origine con le sue lacrime ad una sorgente d'acqua miracolosa.

⁷ Il miracolo, in Pasolini, è sempre il mezzo privilegiato di esperienza del divino tra gli strati più umili della popolazione. Egli infatti criticava, ad esempio, il San Francesco del film per la TV di Liliana Cavani (*Francesco d'Assisi*, 1966) proprio per l'assenza dell'aspetto miracoloso che ne faceva così un santo prettamente borghese (vedi la conversazione tra Pasolini, Liliana Cavani, la teologa Adriana Zarri e Ludovico Alessandrini in Francesco Bolzoni, 'Lo scandalo di Francesco', *Orizzonti*, 5 giugno 1966).

⁸ Pier Paolo Pasolini, *Teorema* (Milano: Garzanti, 2006), p. 21 [1^a ed., Milano: Garzanti, 1968].

⁹ *Ibidem*, p. 28.

Un secondo importante personaggio popolare in *Teorema* è l'Angiolino, figura di angelo e messaggero che rappresenta la pura vitalità e spensieratezza della sua classe sociale, in tutto uguale al personaggio di Ninetto in *Uccellacci e uccellini* (e ancora una volta interpretato da Ninetto Davoli); egli non entra però in contatto con l'ospite, ne annuncia soltanto l'arrivo e la partenza: rappresenta la figura, cara all'iconografia pasoliniana, dell'innocente fuori dalla storia che ancora per poco avrà cittadinanza nell'opera del regista prima di essere simbolicamente ucciso ne *La sequenza del fiore di carta* (e verrà ucciso proprio per un eccesso di innocenza che lo condanna ad una colpevole ignoranza e all'esclusione dalla società, innocenza che, alla luce dei più drammatici sviluppi della storia, è ormai diventata inaccettabile e fonte di colpevolezza).

La classe borghese in *Uccellacci e uccellini*, rappresentata dai falchi nella parabola francescana, entra in contatto con la rivelazione, l'assimila formalmente, ma alla prima occasione non esita a tradirne i principi avventandosi sui passerini. Gli altri borghesi che incontriamo nel film – oltre al corvo che ha però il privilegio di essere un intellettuale comunista, per quanto superato dalla storia – sono l'industriale e gli invitati nel suo salotto di intellettuali, che però sono lasciati a livello di sagome tratteggiate a grandi linee e senza profondità. Nell'idea originaria infatti Pasolini si sarebbe riservato di trattare la borghesia ed il suo rapporto con la religione e la

scandalosa diversità del terzo mondo, nell'episodio eliminato 'L'uomo bianco'. Il discorso sulla borghesia verrà così ripreso e approfondito con *Teorema*, dove il regista ha la possibilità di portare avanti un'analisi più accurata e meno schematica della ricezione di un messaggio scandaloso all'interno di una classe sociale varia e composita come quella borghese.

L'ospite di *Teorema*, per quanto figura mitica, è descritto come un borghese egli stesso; nonostante presenti evidenti caratteristiche e connotazioni cristologiche, non è ugualmente recepito dai vari membri della famiglia: se per la serva Emilia l'incontro con l'ospite è chiaramente un incontro col sacro, per ognuno dei suoi padroni assume sfumature diverse ed ognuno di essi ne simboleggia la ricezione ad un livello diverso a seconda di ciò che la propria posizione rappresenta nella società; il figlio Pietro, ad esempio, in quanto figlio nella connotazione freudiana privilegiata da Pasolini, è destinato ad essere in conflitto col padre ed ucciderlo per prenderne il posto: il suo incontro con l'ospite sovvertirà questo assioma e da personaggio distruttore ne farà un personaggio, almeno nelle intenzioni, creatore nella sua scoperta dell'ispirazione artistica. Sarà tuttavia un fallimento: Pietro, che grazie all'ospite si era accostato alla bellezza e all'arte (in particolare quella del modernismo inglese e di Wyndham Lewis), non capisce che la condizione necessaria per scardinare

una tradizione è averla prima assimilata,¹⁰ poiché in Pietro sopravvive ancora la parte del suo istinto distruttore e di ribellione all'autorità, imbroccherà la strada di un'arte iconoclasta fine a se stessa, finendo per stravolgerne il codice ed il linguaggio non per cosciente scelta stilistica ma come mera conseguenza della sua incapacità tecnica (tenta ripetutamente di eseguire un ritratto dell'ospite senza riuscirci), nascondendo quindi dietro l'astrattismo e il gesto artistico eclatante,¹¹ un'inefficienza di fondo (quella stessa di cui Pasolini accusava i giovani intellettuali borghesi della neoavanguardia del Gruppo 63).

Odetta, in quanto figlia e caso da manuale di complesso di Elettra, è innamorata del padre: dopo l'incontro con l'ospite cade in uno stato catatonico rinunciando definitivamente a scendere a compromessi con la portata di ciò che ha testimoniato. Odetta si rifugia nella catalessi rifiutando così il messaggio dell'ospite in quanto esso metterebbe a repentaglio l'equilibrio su cui tutta la sua fragile esistenza si è sempre fondata, ovvero lo scandalo che l'ospite le ha testimoniato è quello della perdita dell'autorità del padre borghese sostituito dall'autorità del Dio padre; per Odetta, per la sua psiche semplice, questo è inaccettabile e piuttosto che affrontarne le conseguenze se ne estranea.

¹⁰ La critica alle scelte artistiche di Pietro riprende esattamente la polemica di Pasolini nei confronti della neoavanguardia.

¹¹ Come Andy Warhol farà nella serie delle ossidazioni degli anni '70, Pietro urina sopra una tela o, come Jackson Pollock, schizza il colore direttamente dal barattolo ma senza la genialità dei due artisti americani.

La madre, Lucia, è una convenzionale madre borghese, angelo del focolare. In lei lo scandalo si manifesta subito sotto forma di adulterio. Ma Lucia non è in grado di portare sino in fondo questa rottura dei tabù e delle convenzioni sociali; essendo lei profondamente conformista, tutto ciò che riesce a fare è cercare di reiterare ad un livello puramente formale l'esperienza che ha avuto con l'ospite; in lei la rivelazione assume le caratteristiche del rito, della codificazione tipicamente borghese del sacro in religione.

Il padre, Paolo, rappresenta l'autorità ed il possesso. Nell'incontro con l'ospite egli perde l'autorità cedendogli il potere di possederlo, e trasformandosi da possessore a posseduto. Nel padre la rivelazione ha un carattere più prettamente politico (per quanto sempre intriso di misticismo), lo scandalo che egli testimonia è quello della presa di coscienza dell'esistenza e dei problemi delle classi subalterne a cui deciderà di donare la propria fabbrica. Ciò che appare come un gesto nobile, non manca di implicazioni negative per gli operai, come si evince dalle domande del giornalista all'uscita della fabbrica nel testo del romanzo *Teorema*:

‘In tutto questo, il protagonista non resta il vostro padrone? E, quindi, egli non vi ha messo in ombra? Non vi ha tagliati fuori, in qualche modo, dal vostro futuro rivoluzionario?’

[...]

‘Se dunque prendiamo questa donazione come un simbolo o un caso estremo del nuovo corso del potere, essa non finisce col presentarsi come un primo, preistorico contributo alla trasformazione di tutti gli uomini in piccoli borghesi?’¹²

¹² Ibidem, p. 194.

Nell'atto di donare la fabbrica e nell'atto di spogliarsi fisicamente dei suoi averi e dei suoi abiti nella stazione centrale di Milano, il padre ripete il gesto che già nel 1200 San Francesco d'Assisi, un altro borghese figlio di ricchi mercanti dell'epoca, aveva compiuto: quello di rinunciare ai propri privilegi come prima necessaria condizione per una riappacificazione e una vera giustizia sociale. Il riferimento a San Francesco non è da sottovalutare quando si consideri l'importanza dell'episodio francescano in *Uccellacci e uccellini*; esso fornisce un ulteriore supporto all'ipotesi che i due film siano sottilmente collegati tra di loro da fili che li uniscono. Anche la scena finale col padre che cammina nel deserto ci ricorda il paesaggio brullo in cui si muovono i protagonisti di *Uccellacci e uccellini*.¹³ Il deserto è un topos molto amato da Pasolini, un simbolo fortemente religioso che l'autore userà come ambientazione, ad esempio, di tutto l'episodio mitico di *Porcile* con Pierre Clementi:¹⁴ esso è il luogo che gli ebrei hanno dovuto attraversare per giungere alla terra promessa; è il luogo simbolico e privilegiato da mistici ed eremiti, da Cristo stesso a San Paolo (e il nome Paolo per il padre, come pure Pietro per il figlio, non sono affatto casuali); è il luogo che grazie alla

¹³ Non è certamente un caso, inoltre, che nell'episodio tagliato di *Uccellacci e uccellini*, 'L'uomo bianco', immagini di lande desolate e desertiche inframmezzano il delirio di M. Courneau durante il suo estremo tentativo di ammaestrare l'aquila, prima che, conquistato dallo spirito religioso di essa, egli spicchi il volo verso le "solitudini silenziose ed eccelse dei regni dell'aquila".

¹⁴ È anche interessante notare che, tanto in *Teorema* quanto in *Porcile*, Pasolini ha scelto il medesimo luogo, le pendici dell'Etna, per rappresentare il deserto.

sua monotonia di sabbia e dune ad ogni angolo dell'orizzonte, appiattisce ogni differenza, anche sociale, e porta tutto, persone e cose, sullo stesso livello:

Come già per il popolo d'Israele o l'apostolo Paolo,
il deserto mi si presenta come ciò
che, della realtà, è solo indispensabile.

[...]

Non c'è infatti, qui intorno, niente
Oltre a ciò che è necessario:
la terra, il cielo e il corpo di un uomo.¹⁵

A sottolineare ulteriormente la centralità dell'immagine del deserto, e quindi l'importanza prevalente che assume la rivelazione dell'ospite per il personaggio del padre, è la citazione che Pasolini antepone al romanzo:

E Dio fece quindi piegare il popolo per la via del deserto.
Esodo, 13, 18.

Si è visto finora come le due classi sociali che riceverono per prime il messaggio cristiano ne *Il Vangelo secondo Matteo*, l'abbiano poi assimilato e rielaborato in maniera diversa; *Uccellacci e uccellini* ci mostra la sua ricezione all'interno della classe proletaria: il sacro è talmente insito in essa da fare tutt'uno con la sua stessa natura e una tale spontanea religiosità è presa a modello per una eventuale "conversione" marxista del proletariato; *Teorema* ci mostra invece la ricezione del sacro all'interno della classe borghese ed i diversi gradi di assimilazione e di strumentalizzazione che in essa la religione subisce. Il sacro in *Teorema* è utilizzato anche a rappresentare

¹⁵ Pier Paolo Pasolini, *Teorema*, cit., p. 197.

metaforicamente il marxismo: anche quest'ultimo, quando rivelato scandalosamente ad un borghese e questi sinceramente lo accettasse, avrebbe gli stessi effetti devastanti. L'unico personaggio non borghese di *Teorema*, Emilia, è l'unica a ricevere incondizionatamente il sacro, così come la sua classe sociale è il ricettore naturale del marxismo: per questo motivo Emilia diventa subito santa e opera miracoli; più ricca di sfumature è invece la situazione dei padroni: come nell'esempio dei santi borghesi della tradizione cattolica, ve ne sono di insinceri, divenuti santi per diritto di nascita, come si diventava principi o re, e non per merito (Pietro); ve ne sono, come immagina Pasolini nella stesura del suo *San Paolo*, che possiedono un lato demoniaco e il cui scopo principale è fondare una struttura di potere (Lucia); e ve ne sono infine di sinceri, come San Francesco, il cui primo passo verso la santità è la rinuncia a tutti i suoi privilegi di classe (Paolo).

La poesia

Altro elemento che accomuna *Il Vangelo secondo Matteo*, *Teorema* e *Uccellacci e uccellini* è la poesia. Ne *Il Vangelo secondo Matteo*, come nel Vangelo vero e proprio, la poesia è intrinseca. Per quanto riguarda *Uccellacci e uccellini*, gli intenti di Pasolini di creare un'opera poetica utilizzando il linguaggio del cinema di poesia, sono esplicitati a partire dal già citato saggio 'Il «cinema di

poesia»' che Pasolini pubblica insieme alla sceneggiatura del film.¹⁶ Con *Teorema* Pasolini non si prefigge intenti programmatici, però il linguaggio del cinema di poesia è ormai diventato la sua prassi stilistica, per cui la macchina da presa “si fa sentire” ed il montaggio ha un ruolo determinante soprattutto nello spezzare l'azione onde evitare il più possibile il naturalismo della recitazione (tanto più che in *Teorema* il regista dirigeva prevalentemente i tanto odiati attori professionisti). Il film è quasi muto (la trascrizione dei dialoghi dalla banda sonora del film occupa solo poche pagine),¹⁷ i personaggi quasi non hanno dialoghi: è quindi una poesia fatta tutta di immagini, mentre nel romanzo ci sono quattro capitoli scritti interamente sotto forma di poesie che fungono da soggettive rivelatrici dell'intimità dei personaggi. È quest'ultima una poesia già più vicina a quella di *Trasumanar e organizzar* che non a quella della precedente produzione di Pasolini, quasi per nulla lirica o elegiaca.

Il primo inserto poetico nella narrazione del romanzo *Teorema* avviene a proposito del figlio Pietro, dopo che insieme all'ospite hanno discorso di letteratura e di pittura; è il capitolo 15 (parte prima) «I primi che si amano...», in cui si parla della vocazione artistica del ragazzo e che si chiude con la prefigurazione del suo fallimento:

Godi delle tue prime ingenuie e testarde esperienze,
timido dinamitardo, padrone delle notti libere,

¹⁶ Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., pp. 7-31.

¹⁷ Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. 1, pp. 1079-1090.

ma ricorda che tu sei qui solo per essere odiato,
per rovesciare e uccidere.¹⁸

Il secondo inserto poetico,¹⁹ capitolo 24 (parte prima) «Il primo paradiso, Odetta», è situato subito dopo l'incontro di Odetta con l'ospite: è intriso di riferimenti biblici, mettendo in relazione la perdita dell'innocenza di Odetta con la caduta di Lucifero (perdita del primo Paradiso) e con la cacciata dall'Eden (perdita del secondo Paradiso); con la perdita del primo Paradiso avviene la perdita del primo Padre, Dio, mentre con la perdita del secondo Paradiso, avviene la perdita del padre adottivo, ossia del padre biologico. La voce narrante della poesia si rivolge direttamente a Odetta, ma nell'espone la teoria dei due paradisi parla in realtà del fratello Pietro: questo perché è in Pietro che si realizza pienamente questo teorema, mentre Odetta, che in quanto femmina è esclusa dalla narrazione biblica maschilista («Non ci fu né una Lucifera, né una Abele, né una Caina»),²⁰ dovrebbe ancora teoricamente essere rimasta nel primo paradiso, dove solo il Dio padre originario dovrebbe esistere per lei: ma Odetta non lo sa, perché la sua condizione sociale l'ha costretta ad identificarsi col padre adottivo, con la madre e col fratello, conducendola alla follia.

¹⁸ Pier Paolo Pasolini, *Teorema*, cit., p. 53.

¹⁹ Il testo è una rielaborazione di una poesia inedita «Teoria dei due paradisi», ora in Pier Paolo Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie* (Milano: Garzanti, 1993), vol. 2, pp. 1818-1823.

²⁰ Pier Paolo Pasolini, *Teorema*, cit., p. 78.

Il terzo, lungo, inserto poetico, la sezione del libro ‘Appendice alla parte prima’, si colloca nel momento in cui l’ospite è partito e i protagonisti si trovano ad affrontare la nuova situazione di smarrimento in cui la rivelazione li ha gettati; è composto da cinque poesie, una per ogni membro della famiglia: le prime quattro poesie sono delle specie di monologhi interiori, di confessioni rivolte all’ospite da Pietro, Odetta, Lucia e Paolo, mentre l’ultima, che ha per oggetto Emilia, è invece narrata dalla voce dell’ospite e rivolta alla serva. La poesia monologo di Pietro, intitolata ‘Sete di morte’, ha come tema la distruzione dell’ordine che costituiva l’esistenza del ragazzo, il suo terrore nel ritrovarsi solo dopo tale devastazione e senza una figura guida; vi è una marcata insistenza sul concetto di diversità e sul disorientamento che la presa di coscienza di tale diversità provoca in Pietro. La poesia di Odetta s’intitola ‘Identificazione dell’incesto con la realtà’ ed ha anch’essa al centro il tema della normalità e della diversità; racconta in maniera piuttosto lineare il percorso della psiche di Odetta, da prima dell’arrivo dell’ospite, quando si considerava una diversa all’interno della sua classe sociale, al raggiungimento di una supposta normalità grazie alla rivelazione dell’ospite, fino alla ricaduta in una diversità ancora più abissale di quella precedente in seguito alla sua partenza, poiché in lei la perdita della figura guida (il primo padre) fa scattare inconfessabili desideri incestuosi verso il padre biologico. La lunga poesia di Lucia, ‘La perdita dell’esistenza’,

si apre con delle brevi considerazioni sull'ordinarietà dell'esistenza di ogni membro della propria famiglia, Paolo, Odetta e Pietro, per poi instaurare un parallelo con la propria esistenza prima dell'arrivo dell'ospite: dall'adulterio con l'ospite in poi, Lucia si rende conto che le convenzioni sociali e morali che ne facevano una madre borghese modello stavano uccidendo una certa grazia naturale che possedeva nel profondo, e che costituiva l'unica vera chiave per la sua salvezza; ma Lucia non sembra tuttavia pronta a scardinare completamente le convenzioni borghesi e andare fino in fondo sulla strada mostrata dall'ospite, poiché questa la condurrebbe, come Giocasta nel mito d'Edipo, all'aberrazione dell'incesto col figlio: Lucia cerca allora un fallimentare compromesso, uno sterile surrogato, nel sesso con gli studenti coetanei del figlio. La poesia di Paolo, 'La distruzione dell'idea di sé', come quella di Pietro, parla della distruzione portata dall'ospite e della necessità di rimettere in discussione l'ordine e tutti i valori della tradizione borghese affinché una nuova vita possa essere completamente rifondata; anche Paolo parla di incesto col figlio e con la figlia come possibili atti simbolici di questo sovvertimento. Infine, l'ultima poesia, 'Complicità tra il sottoproletariato e Dio' è, come abbiamo già detto, rivolta direttamente ad Emilia dall'ospite, sotto forma di saluto: Emilia, a differenza dei suoi padroni non si interroga sul significato della rivelazione che ha

testimoniato, lei semplicemente l'ha assimilata in maniera naturale e non ha domande sul suo futuro perché intimamente sa cosa deve fare e lo farà.

Il quarto inserto poetico è al capitolo 10 (parte seconda) ‘«Sì, certo, cosa fanno i giovani...»’ e sembra riprendere il primo laddove afferma che i giovani borghesi amano parlare di arte e letteratura, salvo poi all’atto pratico, essere mossi da uno spirito distruttivo. Vi si rileggono qui la nota polemica con la neoavanguardia e gli echi di quella che diventerà la celebre e controversa poesia ‘Il PCI ai giovani’ in cui Pasolini accusava i giovani contestatori del ’68 di non voler tanto distruggere i borghesi detentori del potere, quanto di volerne prendere il posto.

L’ultimo inserto poetico è il capitolo conclusivo del libro, capitolo 19 (parte seconda) ‘«Ah, miei piedi nudi...»’: esso si apre riprendendo il versetto di Esodo posto ad epigrafe del libro, e riassumendo il capitolo 27 (parte prima) ‘«Gli Ebrei si incamminarono...»’ (dove già l’autore aveva parafrasato il passo biblico mettendo in relazione il passaggio nel deserto degli ebrei con quello di San Paolo); la voce narrante è quella di Paolo che, nudo e nel deserto, si identifica col popolo di Israele e con l’apostolo Paolo dichiarandosi “PIENO DI UNA DOMANDA A CUI NON SO RISPONDERE”:²¹ il deserto è qui ovvia metafora del vuoto in cui la distruzione operata dalla rivelazione ha lasciato il padre, una sorta di ritorno

²¹ Ibidem, p. 198. Maiuscolo di Pasolini.

alle origini, punto di partenza da cui muovere per poter ricostruire una nuova esistenza illuminata dalla presenza del sacro. A differenza di Emilia però, Paolo è disorientato, non ha la coscienza di ciò che lo aspetta e corre come un pazzo senza una direzione (il deserto intorno a sé è tutto uguale) e la poesia si conclude con un urlo straziante e impotente destinato a riecheggiare “oltre ogni possibile fine”.

Infine, la poesia connota fortemente l'ospite: a parte i primi libri che egli legge quando la serva Emilia viene improvvisamente attratta da lui, che sono testi scientifici di ingegneria e medicina, egli è spesso assorto nella lettura di “un piccolo volume in edizione economica delle poesie di Rimbaud”. Negli allegati alla fine del romanzo²² ci sono due note in cui Pasolini specifica a quali passi dell'opera di Rimbaud fa riferimento; la prima, quando l'ospite fa la sua prima apparizione, è la poesia ‘Les soeurs de charité’, che si apre con la descrizione di un giovane vate bello solitario e puro:

Le jeune homme dont l'oeil est brillant, la peau brune,
Le beau corps de vingt ans qui devrait aller nu,
Et qu'eût, le front cerclé de cuivre, sous la lune
Adoré, dans la Perse, un Génie inconnu,
Impétueux avec des douceurs virginales
Et noires, fier de ses premiers entêtements,
Pareil aux jeunes mers...²³

²² Ibidem, pp. 203-204.

²³ Ibidem, p. 203.

La seconda nota di questi allegati ci informa sul passo che l'ospite sta leggendo al padre convalescente mentre sono in giardino con Odetta:

...Ella [*nel nostro caso "egli"*] apparteneva alla propria vita: e il turno di bontà avrebbe messo più tempo a riprodursi che una stella. L'Adorabile che, senza che io l'avessi mai sperato, era venuta [*nel nostro caso "venuto"*], non è ritornata [*nel nostro caso "ritornata"*], e non tornerà mai più.²⁴

Anche senza le specificazioni di Pasolini che ci suggerisce di leggere pronomi e verbi al maschile, è chiaro che qui l'ospite si identifica col personaggio di cui parla Rimbaud, e proprio come esso, egli, che si è rivelato, sparirà per non fare più ritorno.

Se dunque ne *Il Vangelo secondo Matteo* la poesia nasce spontanea grazie alla natura stessa del testo di partenza e alla natura dell'argomento trattato, se in *Uccellacci e uccellini*, invece, la poesia risiede quasi esclusivamente nella tecnica adottata dal regista ("far sentire" la macchina da presa, montaggio arbitrario, immagini oniriche e metaforiche, "soggettive libere indirette", abolizione del piano sequenza, ecc.),²⁵ in *Teorema* Pasolini sembra operare una sintesi: vi si riscontrano tanto gli elementi tecnici e stilistici del cinema di poesia, quanto una poesia tutta interna alla materia trattata, sottolineata nella pellicola dalla composizione delle immagini e dall'uso del colore, e nel testo del romanzo da veri e propri capitoli sotto forma di poesie.

²⁴ Ibidem, p. 204.

²⁵ Vedi Pier Paolo Pasolini, 'Il «cinema di poesia»', in Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini*, cit., pp. 7-31.

Parabole, favole, fiabe

Con *Uccellacci e uccellini*, come abbiamo visto, l'intento educativo di Pasolini è rivolto alle masse, lo scopo è quello di renderle coscienti, oltre che dei problemi attuali della società neocapitalistica, della propria condizione e dell'importanza del proprio ruolo nel panorama storico e politico contemporaneo. Non a caso la narrazione rivolta a questa classe sociale, la massa appena nata dal boom economico, infante della nuova preistoria, prende la forma di una fiaba. Come per *Uccellacci e uccellini*, anche in *Teorema* il messaggio del film è veicolato per mezzo di un racconto metaforico: una parabola nel caso di *Teorema*. Tratteremo più avanti ed in maniera più estesa nel capitolo 6.1 in che modo Pasolini utilizzi il racconto fiabesco in *Uccellacci e uccellini*; qui ci soffermeremo soltanto ad analizzare in che modo anche per *Teorema*, seppure in maniera minore, vi faccia ricorso.

In Pasolini i termini favola, fiaba e parabola sembrano essere perfettamente equipollenti ed intercambiabili, andando tutti ad indicare un tipo di narrazione con intenti moralistici: nel caso specifico del romanzo di *Teorema*, ad esempio, è interessante notare come l'autore utilizzi prima la parola parabola, poi alterni tra favola e fiaba ed infine ritorni nuovamente alla definizione di parabola. Al capitolo 5 (parte prima) 'Altri dati (IV)' leggiamo infatti "questo non è un racconto realistico, è una parabola";²⁶ più

²⁶ Ibidem, p. 20.

avanti, nella seconda parte del libro, al capitolo 1 ‘Corollario di Emilia’, i bambini che le portano da mangiare sono vestiti “come nelle fiabe”²⁷ e “come nelle illustrazioni delle favole”;²⁸ di nuovo i bambini, nel capitolo 8 della seconda parte del libro, ‘Ancora ortiche’, sono “intenti ad un incarico che sembra più che mai quello dei bambini delle fiabe”,²⁹ chini a raccogliere ortiche sull’erba “così lavata da recenti piogge da parere l’erba dei libri di fiabe”;³⁰ infine, nel capitolo 15 della seconda parte del libro, ‘Inchiesta sulla santità’, al lettore viene richiesto uno sforzo per andare al fondo della storia saltandone la parte narrativa e, scusandosi di una tale richiesta, l’autore afferma: “E come è brutto, banale e inutile il significato *di ogni parabola*, senza la parabola!”.³¹

Ma ciò che ha forse più importanza rilevare, e che connette ancora una volta più saldamente *Uccellacci e uccellini* e *Teorema* denunciandone una comune fonte d’ispirazione, è il riferimento alla fiaba del *Flauto Magico*. Pasolini nelle sue ‘Confessioni tecniche’ dichiara espressamente che *Uccellacci e uccellini* è stato concepito “sotto il segno dell’aria del perdono del *Flauto magico*”,³² e si rimanda al capitolo 6.1 per maggiori approfondimenti a tale riguardo; in *Teorema*, al capitolo 28 (parte prima) ‘Seconda

²⁷ Ibidem, p. 114.

²⁸ Ibidem, p. 116.

²⁹ Ibidem, p. 139.

³⁰ Ivi.

³¹ Ibidem, p. 175. Corsivo di Pasolini.

³² Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., p. 53.

annunciazione dell'Angiolino', c'è un interessante pastiche: l'Angiolino è presentato mentre giunge "come suonando su un flauto invisibile e gaudioso il *Flauto magico*",³³ mescolando la scena dell'annunciazione evangelica dell'Arcangelo Gabriele con la celebre fiaba del suonatore di flauto e la sua rielaborazione musicale da parte di Mozart. In un documento per un'idea cinematografica, 'La vis comica o il re della repubblica',³⁴ datato 1965-66, Pasolini ripropone ancora una volta l'accoppiata Ninetto Davoli-*Flauto magico* ipotizzando un episodio di questo film in cui Ninetto sogna di essere Papageno.

Non è necessario ricordare come nel Vangelo, e quindi ne *Il Vangelo secondo Matteo*, una parte importante della narrazione e della predicazione di Cristo sia affidata alle parabole: esse hanno il compito di veicolare messaggi importanti e a volte complicati, con parole e con esempi semplici alla portata di tutti. Le parabole evangeliche sono spesso rivolte ai più umili, ma non escludono una loro funzione pedagogica anche nei confronti dei ceti più alti. In *Uccellacci e Uccellini*, come vedremo più avanti, Pasolini utilizza le parabole evangeliche parafrasandole, reinterpretandole e spesso nascondendole all'interno del tessuto narrativo del film (il caso più evidente è quello della parabola del fico); tutto l'inserito del racconto del corvo, poi, è una lunga parabola (o fiaba, o favola) che il corvo utilizza per semplificare e

³³ Pier Paolo Pasolini, *Teorema*, cit., p. 93.

³⁴ Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. 2, pp. 2669-2671.

rendere più gradevole ai suoi ascoltatori il complesso discorso sulla lotta di classe. *Teorema* è esso stesso, tutto il film nel suo insieme, un'elaborata parabola (o fiaba, o favola) nascosta dietro l'ingannevole definizione di "teorema": Pasolini utilizza qui un termine matematico, proprio del linguaggio scientifico che egli attribuisce alla borghesia tecnologica del nord Italia (e *Teorema* è infatti ambientato in una famiglia di industriali milanesi), per instaurare un primo contatto diretto col suo destinatario; il resto della narrazione non ha nulla di scientifico, è al contrario fortemente poetico e alla fine, più che un enunciato dedotto logicamente da una serie di assiomi, Pasolini ci fornisce un insegnamento morale proprio come quello delle parabole evangeliche o come quello del corvo ideologo di *Uccellacci e Uccellini*.

3.2. Chiesa e partito

Convergenze

La conciliazione tra comunismo e cattolicesimo è una delle tematiche centrali nell'opera e nella vita di Pasolini. *Uccellacci e Uccellini* è forse l'opera in cui questa tematica è più organicamente sviluppata, in cui religione e politica sono posti sullo stesso livello in maniera non conflittuale e anzi fusi insieme quasi che il comunismo non rappresenti altro che la continuazione naturale del cattolicesimo nella società capitalista.

Non solo, *Uccellacci e Uccellini* è anche un'allegoria della storia d'Italia nel secondo dopoguerra, una storia però assunta a paradigma della storia dell'umanità del XX secolo. Che si tratti di una storia italiana risulta chiaro quando il corvo ci viene presentato come intellettuale di sinistra “di prima della morte di Palmiro Togliatti” (la frase in sovrimpressione nel film è addirittura sottolineata). Che la metafora si estenda poi al resto dell'umanità è chiaro da una serie di messaggi espliciti: il cartello “Istanbul Km 4253”, i cinesi nella scena dei nidi di rondine, l'attore nero coi suoi bambini, il cartello “Cuba Km 13,257”, e poi tutta la favola raccontata dal corvo proprio perché ambientata in un passato storico.

La morte di Togliatti nel 1964 è posta nel film come spartiacque tra una vecchia e una nuova ideologia, ma perché la morte del leader del PCI determina un così netto prima e dopo? La passeggiata di Totò e Ninetto è ambientata proprio nel 1964, il giorno del funerale del leader storico del PCI; essi insieme al corvo incrociano il corteo funebre di Togliatti sul loro cammino e nella parte finale del film il corvo stesso muore, ucciso dai suoi compagni di viaggio, in quanto ormai portatore di una ideologia superata. Nonostante la morte del corvo, e a dispetto di un certo pessimismo diffuso in tutta la pellicola, il messaggio finale del film è comunque un messaggio di speranza. Dice il corvo: “Sono convinto che qualcun altro verrà e prenderà la mia bandiera per portarla avanti”.

Ma la storia di *Uccellacci e uccellini* è prima religiosa e poi politica. La tematica religiosa, come abbiamo visto in precedenza è centrale non solo in *Uccellacci e uccellini* ma in tutta la produzione cinematografica di Pasolini attorno alla metà degli anni '60. L'importanza del messaggio religioso è spesso messa in secondo piano dalla critica rispetto alla predominante tematica politica della pellicola, eppure, dopo un preambolo in cui ci sono presentati tutti protagonisti del film, essa è significativamente la prima ad essere affrontata in maniera estesa attraverso il racconto del corvo sull'evangelizzazione degli uccelli. La nostra storia d'Italia e dell'umanità ha quindi il suo inizio con la cristianizzazione, il cui scopo (fallito) è quello di diffondere "amore" e predicare l'uguaglianza di tutte le creature di Dio. Il fallimento della missione di Frate Ciccillo e Frate Ninetto non significa però che tutte le speranze siano morte. San Francesco incoraggia i due frati a continuare la predicazione, poiché le idee non vanno solo enunciate ma ripetute continuamente e tenute vive, arrivando a identificare marxisticamente la radice dei conflitti dell'umanità nell'esistenza delle differenze di classe.

La fine dell'episodio francescano simbolizza la fine della fase religiosa dell'Italia/umanità: si apre quindi la fase politica; essa è contingente ed è vissuta sulla pelle da Totò e Ninetto nel corso del loro viaggio. Dove esso conduca, è ripetutamente affermato fin dall'inizio, non è dato a sapere. Il

corvo si propone come guida e compagno di viaggio, ma già alla sua prima apparizione afferma: “Non mi volete come compagno di strada, eh?”. Sa di essere scomodo, e forse già qui prefigura la propria morte. Nonostante Totò appaia come guida del figlio, e Ninetto sembri seguire le orme del padre, in realtà anche Totò è in tutto pari al figlio col quale condivide lo stesso approccio di disincantata leggerezza nei confronti dell’esistenza. Infatti, come il figlio, Totò si lascia intrattenere dagli Spettacoli Volanti per non vedere i proletari che sfilano alle sue spalle e alla fine del film, piuttosto che continuare ad ascoltare il corvo, ne architetta ed esegue l’uccisione. Certo, come dice il corvo, “I professori vanno mangiati in salsa piccante, ma chi li mangia e li digerisce diventa un po’ professore pure lui”, e quindi possiamo dire che Totò e Ninetto mangiano il corvo perché è il solo modo che hanno per metabolizzarlo.

L’operato artistico di Pasolini, artista e intellettuale gramscianamente impegnato, si sviluppa sempre su un doppio binario parallelo di interscambio tra l’ispirazione e la poetica specifiche dell’artista, ed il sostrato storico, politico e culturale con cui esse si confrontano; all’evoluzione inarrestabile della storia, Pasolini piega la propria prassi creativa nell’incessante ricerca di immagini e di strumenti adeguati per raccontarla: privilegia, grossolanamente, dapprima la poesia, poi il romanzo alla poesia, infine il cinema al romanzo, portando avanti parallelamente a

tutto ciò una variegata produzione saggistica. *Uccellacci e uccellini* si situa in momento cruciale di tale evoluzione: un momento in cui anziché cambiare genere (se si esclude la breve parentesi della produzione teatrale), Pasolini decide di cambiare le regole del genere; da qui la concentrazione sugli aspetti teorici del cinema, con lo studio di una possibile semiotica del cinema e la teorizzazione del cinema di poesia. Pasolini, che ha il vantaggio rispetto ai cineasti professionisti di una maggior libertà nei confronti della tradizione e della prassi cinematografica, punta così all'individuazione di nuovi mezzi espressivi perché del tutto nuova e inedita è l'umanità che intende raccontare: quell'umanità nata all'indomani del boom economico e che prende il nome di massa, le cui parentele con l'amato sottoproletariato raccontato nei primi film si fanno sempre più labili. È il momento più alto della lucida presa di coscienza da parte di Pasolini del radicale mutamento in atto nella società italiana, quello che egli definirà efficacemente mutamento antropologico.

Lo sguardo del regista non è però esclusivamente rivolto all'Italia. Se è vero che le tematiche di *Uccellacci e uccellini* toccano principalmente argomenti nazionali, come il tema politico centrale della crisi del PCI, è altrettanto vero che questi possono essere astratti ed inseriti in un contesto globale: la crisi del PCI è dunque una spia della crisi a livello mondiale di tutti i partiti comunisti, a partire da quello sovietico all'indomani dei fatti

d'Ungheria e delle rivelazioni di Krushev sul regime staliniano, mentre l'appello alla chiesa è di per sé, per la stessa natura di questa istituzione transnazionale, non limitabile al contesto italiano. Vi sono poi specifici suggerimenti ad allargare il campo visivo: i cartelli stradali che puntano a Cuba e a Istanbul, gli attori di colore nella troupe dei teatranti ed un'intera sequenza, quella degli affittuari di Totò, che invita a riflettere sull'impatto che deve inevitabilmente avere la rivoluzione cinese nel ripensamento della linea politica dei comunisti. In questo senso *Uccellacci e uccellini* ha una stretta parentela con il film di montaggio *La rabbia*: non solo ne *La rabbia* ritroviamo il racconto dei più recenti importanti avvenimenti nel mondo, dal Vietnam ai fatti d'Ungheria alle guerre in Africa, ma a livello tecnico anche lo stile è simile, con un'alternanza di brani poetici e di brani di prosa.

Il dialogo

Nell'opera e nel pensiero pasoliniani la religione ha sempre avuto, fin dagli albori, un ruolo di primo piano. Pur rimanendo sempre ateo, la sua ricerca più costante è sempre stata quella del sacro e della sacralità in un mondo che vedeva sempre più minacciato dalla forza prepotente del laicismo edonista del consumismo. Il sacro andava man mano configurandosi in Pasolini con tutti quei valori del passato che rischiavano di essere spazzati via dalla modernità, e la sua adesione al marxismo si

giustificava con la convinzione che soltanto il comunismo avrebbe potuto salvare la storia e quindi la tradizione.³⁵ La sua presa di distanza dalla Chiesa ufficiale si inseriva nella sua polemica nei confronti di un'istituzione troppo spesso compromessa col potere e così, ad esempio, il personaggio di San Paolo (tratteggiato per l'omonimo film rimasto in cantiere per molti anni ma mai realizzato), co-fondatore della chiesa cattolica insieme a San Pietro, veniva presentato come una figura sdoppiata: da un lato il santo, il mistico a cui andava tutta l'ammirazione e il rispetto di Pasolini; dall'altra il prete, la cui ispirazione e il cui impegno nel fondare la Chiesa istituzionale Pasolini fa risalire ad un diretto influsso satanico.³⁶ Eppure, a partire da *Il Vangelo secondo Matteo* il regista si avvicina, se non proprio alla chiesa cattolica ufficiale, quantomeno ai suoi settori più avanzati.

Il dialogo tra marxismo e cristianesimo, che in Pasolini era da sempre un intrinseco fatto privato, si fa sempre più pubblico non solo nella sua opera, ma in tutta la società italiana, liberando così il poeta da una sorta di irrisolto conflitto interiore e dandogli la possibilità di elaborare i suoi travagli spirituali mettendoli al servizio di una causa politica. Nella prima metà degli anni sessanta l'Italia attraversa un periodo denso di eventi capitali che stravolgono gli assetti socio politici del periodo post bellico e

³⁵ Vedi ad esempio Pier Paolo Pasolini, 'Voto Pci per contribuire a salvare il futuro', *L'Unità*, 20 aprile 1963.

³⁶ Pier Paolo Pasolini, *Appunti per un film su San Paolo*, ora in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. 2, pp. 1881-2020.

pongono le basi per un dialogo costruttivo tra cattolici e comunisti. L'entusiasmo del boom economico inizia a scemare e lo sciagurato governo Tambroni insieme ai seguenti fatti di Genova e Reggio Emilia, che aprono così tragicamente il decennio politico, mettono tutti in guardia sul reale rischio di un colpo di stato e di una deriva autoritaria. Nel 1961 Kennedy si esprime prudentemente su una possibile apertura a sinistra in Italia, e i democristiani Fanfani e Segni compiono un primo viaggio in URSS. L'anno successivo Fanfani forma un governo di centro-sinistra programmatico e Togliatti in parlamento promette un'opposizione morbida e "costruttiva"; a Roma si apre il Concilio ecumenico Vaticano II, che pone l'attenzione della Chiesa sulla necessità di aprire un proficuo confronto con la cultura e con il mondo, nonché sull'impegno comune per la pace, la giustizia, le libertà fondamentali e la scienza. Nel 1963, Moro è alla guida del primo governo di centro-sinistra organico, col PSI tra le fila di governo; muore papa Giovanni XXIII succeduto da Paolo VI che porta avanti il pontificato illuminato del suo predecessore. Nel 1964 il generale De Lorenzo rende pubblico il piano segreto "antisovversivo" Solo; in agosto muore Togliatti (sostituito da Longo alla guida del PCI), che lascia in eredità al PCI il suo *Memoriale di Yalta* in cui, tra le altre cose, esorta i comunisti italiani ad un dialogo costruttivo coi cattolici.

Per quanto da una posizione eccentrica, e spesso criticato dalla stessa base del PCI sul settimanale *Vie Nuove*, Pasolini, da *Il Vangelo secondo Matteo* in poi, si inserisce dunque in un dibattito ben avviato nella società italiana; senza cedere alla tentazione di farne un precursore, un profeta o un veggente, si può affermare che aveva saputo cogliere un umore e aveva avuto l'abilità di fonderlo armoniosamente con la propria poetica e sensibilità: così come nella sua opera l'incrollabile fede marxista aveva potuto convivere con la sua sempre presente ansia di religiosità, così anche nella società italiana si apriva uno spiraglio di mediazione e di dialogo; nell'opera di Pasolini, gli spunti provenienti dalla società e dal clima politico si fondono sempre ai temi cari alla poetica dell'autore con puntualità e tempestività. Il lavoro di Pasolini nel suo complesso può così essere visto come una cartina di tornasole dei fermenti sociali e delle discussioni politiche in atto, e mostra allo stesso tempo l'evoluzione del pensiero dell'autore e la sua personale reazione intellettuale agli stimoli esterni. Senza arrivare agli eccessi di un Giuseppe Zigaina³⁷ che sembra ipotizzare una pianificazione preventiva a tavolino nella progressione e nello sviluppo ideologico delle opere di Pasolini, il nostro spunto di riflessione nasce dalla considerazione che nessuna opera di Pasolini è isolabile a formare un capitolo a sé stante, ma si inserisce in maniera fluida e dialettica tra le opere

³⁷ Vedi ad esempio Giuseppe Zigaina, *Pasolini e la morte. Mito alchimia e semantica del "nulla lucente"* (Venezia: Marsilio, 1987), e Giuseppe Zigaina, *Pasolini. "Un'idea di stile: uno stilo!"* (Venezia: Marsilio, 1999).

precedenti e quelle successive, in un rinvio e sviluppo di spunti tematici che obbligano ad uno studio comparativo ed intertestuale. Così, sul piano ideologico e religioso, *Uccellacci e uccellini*, la cui gestazione fu lunga e travagliata, non solo eredita le idee già sviluppate ne *La ricotta* e *La rabbia* ed elabora le riflessioni portate avanti nei dialoghi coi lettori di *Vie Nuove*, ma a causa dei profondi mutamenti che il progetto iniziale subì in corso d'opera, lascia in sospeso discorsi destinati ad essere approfonditi nelle opere successive, ed in modo particolare, in *Teorema*.

In film come *Accattone*, *Mamma Roma* e *La ricotta*, la sacralità è più nella tecnica che non nel contenuto; certo non mancano riferimenti alla religione e vere e proprie immagini sacre: i personaggi stessi, per quanto abietti, sono sempre connotati da un'imprescindibile sacralità; ma è una sacralità tutta privata, che riguarda i singoli individui e che investe la società di riflesso, solo nella misura in cui essi diventano simbolo di qualcosa; persino ne *La ricotta*, che tra i tre film suddetti è quello che in maniera più diretta chiama in causa la religione cattolica, la religiosità del regista e la sacralità di Stracci rimangono limitate ai mondi in cui essi vivono ed agiscono: il cinema e la borgata. È con *Il Vangelo secondo Matteo* che la religione diventa un fatto pubblico e Pasolini per la prima volta affronta l'argomento della religione nella vita sociale della collettività; per fare ciò, anziché ricorrere a storie concrete con personaggi simbolo, si avvale di ciò che definisce "un

racconto con un fondo favoloso da un lato, ideologico dall'altro".³⁸ Tale formula rimarrà talmente impressa nella creatività del regista da ispirarlo fino a *Uccellacci e uccelli* ed oltre:

In ACCATTONE and MAMMA ROMA, there was a religious sense implicit in the works that I made explicit in GOSPEL. But, in doing this, at the same time I made implicit another problem: the relationship between Christianity and Marxism. In GOSPEL, this is not expressed: it is inside the film – this is clear, but it is not said clearly, externally. In UCCELLACCI E UCCELLINI, I worked at something new, that is, I made explicit the relationship between Christianity and Marxism that was implicit in GOSPEL.³⁹

Già nell'interpretare la figura di Cristo ne *Il Vangelo secondo Matteo*, Pasolini poneva l'accento sulla carica rivoluzionaria della predicazione in Palestina, quasi suggerendo una lettura del cristianesimo come archetipo del marxismo:

la figura di Cristo dovrebbe avere, alla fine, la stessa violenza di una resistenza: qualcosa che contraddica radicalmente la vita come si sta configurando all'uomo moderno, la sua grigia orgia di cinismo, ironia, brutalità pratica, compromesso, conformismo, glorificazione della propria identità nei connotati della massa, odio per ogni diversità, rancore teologico senza religione.⁴⁰

Una tale lettura, per quanto attirasse critiche sia dal mondo cattolico che da quello comunista, non era però per nulla nuova e anzi, nei settori più avanzati sia della sinistra che del mondo cattolico, si iniziavano a coltivare già da tempo reciproche simpatie. Uno dei documenti più eloquenti a questo proposito ha due punti di interesse: l'anno di pubblicazione, il 1944,

³⁸ Pier Paolo Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*, a c. di Giacomo Gambetti (Milano: Garzanti, 1964), pp. 297-298.

³⁹ John Bragin, 'Pasolini - a Conversation in Rome, June 1966', *Film Culture*, 42, September 1966, p. 104.

⁴⁰ Pier Paolo Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*, cit., p. 15.

che ci permette di notare come la frequentazione tra le due dottrine fosse di lunga data, ed il suo autore, Alberto Moravia, lo scrittore e intellettuale, grande amico di Pasolini, che ebbe un'importante influenza sulla sua educazione marxista. Si tratta del saggio 'Cristianesimo e comunismo' in cui l'autore si sforza di dimostrare le convergenze tra le due ideologie, sia sul piano dottrinale che su quello storico:

Per il comunismo "la materia" è la stessa considerata dal cristianesimo, è l'uomo; e identici sono i fini: "la salvezza, liberazione finale e trionfo dell'uomo" [...].

Per liberare gli uomini dal peccato originale e salvarli dalla disperazione il cristianesimo proponeva la libertà attraverso il Cristo e il finale trionfo del regno della città di Dio.

Per liberare gli uomini dalla proprietà e salvarli dalla disperazione il comunismo propone la libertà attraverso la rivoluzione e il finale trionfo del regno della libertà.⁴¹

È da notare come Moravia parli del cristianesimo al passato e del comunismo al presente: egli considera infatti il secondo come la naturale evoluzione del primo, secondo l'equazione per cui all'oppressione dell'impero romano l'umanità reagì col cristianesimo, mentre all'oppressione del capitalismo essa reagirà col marxismo. Pasolini supera tale posizione, in quanto nella sua ideologia cristianesimo e comunismo non si escludono a vicenda ma anzi sono naturali alleati contro il consumismo.

Ma è negli anni sessanta, come abbiamo visto, che l'avvicinamento tra comunisti e cattolici si fa più intenso e coerente, stavolta grazie all'intervento diretto del massimo esponente del PCI, Palmiro Togliatti; nel

⁴¹ Pubblicato nel 1944 dalla casa editrice Documento, ora in Alberto Moravia, *Impegno controverso* (Milano: Bompiani, 1980), pp. 11-29.

suo *Memoriale di Yalta*, redatto nell'agosto del 1964 poco prima di morire e per questo assunto quasi a dogmatico testamento spirituale, Togliatti apre in maniera inequivocabile alle forze cattoliche più progressiste:

Nel mondo cattolico organizzato e nelle masse cattoliche vi è stato uno spostamento evidente a sinistra al tempo di papa Giovanni. Ora vi è, al centro, un riflusso a destra. Permangono però, alla base, le condizioni e la spinta per uno spostamento a sinistra, che noi dobbiamo comprendere e aiutare. A questo scopo non ci serve a niente la vecchia propaganda ateistica. Lo stesso problema della coscienza religiosa, del suo contenuto, delle sue radici tra le masse, e del modo di superarla, deve essere posto in modo diverso che nel passato, se vogliamo avere accesso alle masse cattoliche ed essere compresi da loro. Se no avviene che la nostra "mano tesa ai cattolici" viene intesa come un puro espediente e quasi come una ipocrisia.⁴²

Con tutta probabilità Togliatti fa specifico riferimento ad un documento che ha ispirato notevolmente anche Pasolini, l'enciclica *Pacem in Terris*⁴³ di Papa Giovanni XXIII dell'11 aprile 1963. L'enciclica ebbe un notevole impatto, tanto che negli ambienti cattolici più conservatori fu ribattezzata "Falcem in terris" e ritenuta responsabile dell'avanzata del PCI alle elezioni del 1963. Sebbene le affermazioni dei conservatori siano del tutto strumentali (basta leggere i primi paragrafi dove vengono più volte affermati il diritto alla proprietà privata, alla libera iniziativa in campo economico, ecc.), da parte cattolica è il documento che per primo pone le basi per un dialogo con la sinistra. La valenza politica dell'enciclica è chiara

⁴² Palmiro Togliatti, 'Memoriale di Yalta. Promemoria sulle questioni del movimento operaio internazionale e della sua unità' (1964), ora in Carlo Spagnolo, *Sul Memoriale di Yalta: Togliatti e la crisi del movimento comunista internazionale (1956-1964)* (Roma: Carocci, 2007), p. 267.

⁴³ Vedi http://www.vatican.va/holy_father/john_xxiii/encyclicals/documents/hf_j-xxiii_enc_11041963_pacem_it.html.

fin dall'indice dei suoi capitoletti, in particolare il secondo, il terzo e il quarto: 'Rapporti tra gli esseri umani e i poteri pubblici all'interno delle singole comunità politiche', 'Rapporti tra le comunità politiche', 'Rapporti degli esseri umani e delle comunità politiche con la comunità mondiale'. I messaggi principali sono quelli della pace e del disarmo, dell'uguaglianza e del rispetto reciproco fra gli uomini e i popoli, dello sviluppo e del progresso a beneficio della collettività e non delle oligarchie. Questa linea di dialogo con tutti i settori della società civile sarà la stessa che seguirà anche il successore di Giovanni XXIII, Paolo VI, in particolare nel suo storico primo discorso di un papa alle Nazioni Unite il 4 ottobre 1965,⁴⁴ che Pasolini farà citare direttamente dal suo San Francesco in *Uccellacci e Uccellini*.

Il messaggio di apertura lanciato da Togliatti matura e trova la sua più chiara espressione durante la campagna elettorale del 1968: alla luce di eventi come lo storico incontro tra il cardinale Lercaro e il sindaco comunista di Bologna all'insegna di un dialogo per il supremo interesse della città, dell'occupazione dell'Università del Sacro Cuore di Milano da parte di studenti cattolici, o del documento del consiglio presbiterale delle diocesi di Ravenna e Cervia sul disimpegno della Chiesa dalla politica e sulla libertà di coscienza dei fedeli nelle scelte elettorali, il PCI inizia in maniera più sistematica a corteggiare l'elettorato cattolico. Il breve film *Secondo*

⁴⁴ Vedi http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/speeches/1965/documents/hf_p-vi_spe_19651004_united-nations_it.html.

coscienza,⁴⁵ prodotto dalla Unitelefilm, casa di produzione cinematografica del PCI, ne è l'esempio più significativo: il film è indirizzato a quei cattolici che non si riconoscevano più nella DC, ma anche a quei comunisti che non volevano rinunciare alla propria fede religiosa, e punta a dimostrare come alcune posizioni, per esempio l'opposizione alla guerra nel Vietnam, siano identiche sia nel mondo cattolico che nel mondo comunista; la tesi è sostenuta facendo ricorso alle dichiarazioni di un ex dirigente giovanile della DC di Reggio Emilia, o a quelle di leader democristiani, come Corrado Corghi, che lasciò la DC dopo venticinque anni di militanza e Gian Mario Albani, che rivendicava per i cattolici la libera scelta e il libero voto in politica; nel film si parla di "cattolici del dissenso" come di un gruppo ormai in piena espansione all'interno della Chiesa, alla ricerca di un partito politico che lo rappresenti, e che a febbraio del 1968 avevano organizzato a Bologna il convegno "Credenti e non credenti per una nuova sinistra in Italia".

Il contributo di Pasolini in questo clima di distensione e di collaborazione tra le due ideologie è fortemente caratterizzato da quello che abbiamo visto essere il suo maggior cruccio in questi anni: la consapevolezza delle differenze di classe da una parte, e della loro inarrestabile tendenza al livellamento dall'altra. Tale consapevolezza si

⁴⁵ *Secondo coscienza. Inchiesta sui cattolici nella politica italiana dopo il concilio*, 1968, regia di Alberto Saveri.

concretizza così nello sforzo costante di Pasolini di adattare i termini del proprio discorso in base alle esigenze dei suoi destinatari.⁴⁶

Ideologia e spiritualità

Buona parte di critici che si sono occupati di *Uccellacci e uccellini* hanno creduto bene di inserire nei propri scritti una più o meno breve sinossi del film, probabilmente convinti, a ragion veduta, della scarsa popolarità dell'opera e della necessità d'istruire gli ignari o rinfrescare la memoria ai distratti. Il film, infatti, non ebbe grande successo al botteghino quando uscì nelle sale, e ancora oggi molti "pasoliniani" spesso lo considerano un film poco riuscito, mentre i fan di Totò non lo considerano affatto perché non vi riconoscono per nulla il Totò dei film comici dozzinali.

Nel capitolo successivo si è scelto di compiere l'operazione esattamente opposta e anziché riassumere, si farà lievitare la materia fino a farla espandere in tutte le direzioni ragionevolmente possibili: raccogliendo lo spunto che suggerisce la definizione coniata da Pasolini stesso di "cinema di poesia", si tratterà il film a tutti gli effetti come una poesia,⁴⁷ facendone una parafrasi con molte annotazioni le più precise possibili (un po' come si fa per le edizioni scolastiche della *Divina Commedia*), per sviscerarne

⁴⁶ Ciò può essere efficacemente esemplificato in *Uccellacci e uccellini* dai due discorsi di Frate Ciccillo ai falchi e ai passeri, vedi capp. 4.13. e 4.14.

⁴⁷ Benché nello specifico Pasolini lo definisca in realtà "un'operetta poetica nella lingua della prosa", vedi Pier Paolo Pasolini, 'Confessioni tecniche', in *Uccellacci e uccellini*, cit., p. 53.

allusioni, riferimenti, simboli e per chiarire le molte metafore e allegorie che ne compongono il tessuto narrativo:

io ho voluto fare un film che fosse metaforico, che alludesse continuamente a qualcosa che fosse l'apologo di qualcos'altro e nello stesso tempo avesse un valore di per se stesso. Pensavo che era bene che certe allusioni, certe metafore venissero capite, ma anche in caso contrario dovevano valere di per se stesse in quanto rappresentazione.⁴⁸

Uccellacci e uccellini, che è concepito appunto come una poesia, è ricco di artifici retorici sia sul piano tecnico/stilistico, sia soprattutto su quello semantico, con grande uso da parte dell'autore di riferimenti fortemente calati nel contesto storico e culturale dell'Italia degli anni sessanta.

Il film, che si apre all'alba e si chiude al tramonto,⁴⁹ può essere letto come una metafora del viaggio dell'umanità, con il tramonto nel finale che tuttavia non rappresenta una fine ma preannuncia un nuovo inizio. Totò e Ninetto, rappresentanti del sottoproletariato romano e quindi di tutti i sottoproletari del terzo mondo, iniziano il loro viaggio senza meta che li conduce ad incontrare un corvo ideologo il quale spiega loro la loro storia: essi sono stati evangelizzati prima dalla religione, ma ora che il mondo ha preso un'altra direzione, in cui la società contadina – culla naturale del sacro nella poetica pasoliniana – ha cessato di esistere, essi devono aggiornare il proprio cristianesimo sulla base del marxismo. Anche la predicazione

⁴⁸ Pier Paolo Pasolini, 'Razionalità e metafora', in Enrico Magrelli, a c. di, *Con Pier Paolo Pasolini* (Roma: Bulzoni, 1977), p. 81.

⁴⁹ Lo stesso artificio retorico è utilizzato ad esempio in *Accattone*, cfr. la sceneggiatura pubblicata in Pier Paolo Pasolini, *Ali dagli occhi azzurri*, cit., p. 249 e p. 362.

marxista, come prima quella evangelica, non va a buon fine – la teoria si scontra inevitabilmente con la pratica – e i due, orfani del corvo, si ritrovano di nuovo per la strada, senza una guida spirituale né politica (è morto Togliatti), in balia dei propri istinti, con l'unica speranza che in futuro riescano a mettere in pratica quel poco di insegnamento cattolico e comunista che sono riusciti ad assimilare lungo la via.

Lino Micciché definisce *Uccellacci e uccellini* un film

autocritico e non autoassolutorio [...]: non soltanto il più bel film del 1966 e uno dei più significativi della filmologia pasoliniana, ma anche uno tra i più sintomatici documenti di quella crisi dell'ideologia (più precisamente di quella crisi dell'ideologia marxista) che il cinema italiano (collocandosi genericamente a "sinistra") vive come dato continuamente rimosso.⁵⁰

Ma anche Micciché, come la maggior parte dei critici, pone principalmente l'accento sul significato politico del film. Non bisogna dimenticare tutto quello che Pasolini andava scrivendo su *Vie Nuove* a difesa de *Il Vangelo secondo Matteo*, e che è cruciale per avere un quadro completo del retroterra ideologico di *Uccellacci e uccellini*:

Credo, per esempio, che nella nuovissima generazione dei futuri dirigenti cattolici sia in gran parte demistificato il mito anticomunista. [...] D'altra parte si apre un nuovo corso anche nel rapporto dei comunisti verso la Chiesa – se non ho letto male un importante passo del testamento di Togliatti... [...].

Una filosofia atea non è la sola filosofia possibile del marxismo – tanto è vero che la base marxista e operaia è sempre stata nella sua maggioranza credente, ed anche ad alto livello si sono avuti molti marxisti cattolici.⁵¹

⁵⁰ Lino Micciché, *Cinema italiano. Gli anni '60 e oltre*, cit., p.195.

⁵¹ Pier Paolo Pasolini, 'Dialoghi con Pasolini', *Vie Nuove*, 42,44, 15 ottobre 1964, 29 ottobre 1964, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., pp. 326 e 332.

È utile ricordare ancora una volta che Pasolini realizza *Il Vangelo secondo Matteo* solo due anni prima di *Uccellacci e uccellini*,⁵² e soprattutto che in tutta la sua opera, fin dalle prime acerbe esperienze poetiche, circola un pervasivo sentimento religioso del sacro;⁵³ abbiamo parlato, per quanto attiene al cinema, di *Trilogia del sacro*, ma vale la pena notare come già l'episodio *La ricotta* del film *Ro.Go.Pa.G.* (1963)⁵⁴ anticipi, in certo senso, alcune delle tematiche di *Uccellacci e uccellini* – con un regista comunista che si accinge a girare un film sulla passione di Cristo – e che proprio a causa de *La ricotta* il regista subisce un processo per vilipendio alla religione. Quindi Pasolini, quando inizia a girare *Uccellacci e uccellini*, ha alle sue spalle due esperienze molto diverse e contrastanti col mondo cattolico: di ostracismo, da parte dell'area più istituzionale della chiesa, e di accoglienza e collaborazione da parte dei settori più avanzati,⁵⁵ come i padri della Pro

⁵² “Orbene *Uccellacci e uccellini* appare completamente dialettico rispetto a *Vangelo*, di cui diluisce e per certi versi capovolge gli aspetti di mitologia utopistica, catechismo paligenetico, missionarismo profetico, centrando sulla vitalità di Totò e Ninetto, due emarginati della Storia cui sopravvivono per ‘innocente’ istintualità, l’indicazione della sola via possibile per uscire dall’ ‘impasse’ della predicazione ideologica: perché nuovamente fioriscono ‘i garofani rossi della speranza’. L’interazione fra l’ideologismo predicatorio di *Vangelo* e la morale ‘allegremente sghemba’ di *Uccellacci* è evidente: tanto che un film non sarebbe leggibile senza la falsariga dell’altro, e viceversa”. Da Lino Micciché, ‘Per un itinerario attraverso il cinema di Pasolini’, in Laura Betti, Giovanni Sanvitale e Francesca Raboni, a c. di, *Pier Paolo Pasolini. Una vita futura*, cit., p. 147.

⁵³ Vedi Giuseppe Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro* (Milano: Jaca Book, 1994).

⁵⁴ Gli altri episodi sono: *Illibatezza* di Roberto Rossellini; *Il mondo nuovo* di Jean-Luc Godard; *Il pollo ruspante* di Ugo Gregoretti.

⁵⁵ “Il cristianesimo, e soprattutto il cattolicesimo, rimangono una potente struttura ideologica, specie presso i contadini dell’Italia meridionale e dell’America latina. Ora, sia in America del Sud che in Italia, certi gruppi cattolici tendono a costituire una sorta di sinistra, tutt’altro che ostile al socialismo, anzi. Alcune esperienze, come quelle di Torres, oppure, in Italia, di don Milani, costituiscono incoraggianti ragioni per

Civitate Christiana di Assisi, tra cui in particolare Lucio Settimio Caruso, che lo ha assistito nella preparazione della sceneggiatura de *Il Vangelo secondo Matteo*⁵⁶ e a cui successivamente Pasolini si rivolse ancora una volta per chiedere consigli sulla sceneggiatura di *Uccellacci e uccellini. Il Vangelo secondo Matteo* ricevette il premio OCIC (Office Catholique International du Cinéma),⁵⁷ il Premio Lega Cattolica per il Cinema e la Televisione della RFT e in apertura presenta una dedica a papa Giovanni XXIII. La dedica al “papa buono”, di estrazione sociale contadina è, a mio avviso, cruciale per comprendere l’impianto ideologico di *Uccellacci e uccellini*,⁵⁸ non risulta che nessun critico abbia finora rilevato come la morte di papa Roncalli nel 1963 bilanci, nell’economia del film (anche se non vi sono accenni diretti), la morte di Togliatti nel 1964: entrambi con la loro dipartita hanno lasciato un vuoto di leadership che gli eredi, cattolici da una parte e comunisti dall’altra, saranno chiamati a riempire. Il film è sempre stato letto a senso unico come un discorso rivolto ai comunisti auspicandone un avvicinamento a certi valori del mondo religioso; ciò è senza dubbio vero, ma è anche vero che, seppur in maniera meno diretta, il discorso, come fa notare Conti Calabrese, è anche rivolto al mondo cattolico:

proseguire questo dialogo”, da Pier Paolo Pasolini, in *Il sogno del centauro*, a c. di Jean Dufloy, cit., p. 35.

⁵⁶ Vedi le sei lettere pubblicate in Pier Paolo Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*, cit., pp. 16-20.

⁵⁷ Lo stesso premio sarà assegnato a *Teorema*, suscitando in questo caso molti malumori e polemiche nel mondo cattolico.

⁵⁸ Vedi cap. 6.2 per approfondimenti.

La peculiarità dell'intervento pasoliniano è proprio nel tentativo di dare consapevolezza alla Chiesa del suo declino quale effetto del "superamento" del mondo contadino – di cui è patrimonio storico – e di comprendere, in una rivisitazione critica delle sue origini, tale fenomeno quale conseguenza dell'eclissi della sacralità del sacro di cui anch'essa è responsabile.⁵⁹

Sia la chiesa sia il partito comunista sono attraversati da una profonda crisi ed entrambi devono cercare un modo per uscirne mettendo insieme le forze e ripartendo dai valori che condividono:

penso che alla radice o alla preistoria di ogni autentica posizione socialista, ci sia un sentimento cristiano, evangelico. [...] Poi è chiaro: sarebbe ridicolo cercare nel Vangelo pezzi d'appoggio per Marx: quello che conta è il sentimento del Vangelo, la sostanza della sua predicazione.⁶⁰

D'altronde Pasolini non ha mai negato la sua profonda spiritualità e la sua vicinanza, soprattutto in gioventù, alla chiesa cattolica:

L'elemento irrazionalistico e religioso è un antico elemento che mi accompagna come uomo e come scrittore da quando sono nato, si può dire: è infatti sin dal 1942, l'anno in cui è uscito il mio primo libro di versi che si chiamava *Poesie a Casarsa* [...] la poesia principale che costituiva la spina dorsale del libro, si intitola *La domenica uliva*. [...] Questo elemento religioso irrazionale mi ha seguito tutta la vita, tanto è vero che un mio libro di versi si chiama *L'usignolo della Chiesa Cattolica* [...]. Un altro mio libro si intitola addirittura *La religione del mio tempo* [...]. La poesia che appunto dà il titolo al libro affronta il problema dei miei rapporti con la chiesa cattolica.⁶¹

Eppure *Uccellacci e uccellini* segna, anche in questo campo religioso, un passaggio: con la sola eccezione di *Teorema*, inscrivibile come abbiamo dimostrato in un'ideale *Trilogia del sacro* e dove il personaggio dell'ospite ha

⁵⁹ Giuseppe Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, cit., p. 31.

⁶⁰ Pier Paolo Pasolini, 'Dialoghi con Pasolini', *Vie Nuove*, 37, 23 settembre 1961, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., p. 172.

⁶¹ Pier Paolo Pasolini, 'Una discussione del '64', in AA.VV., *Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo*, cit., pp. 93-94.

ancora vaghi rimandi cristologici, da *Uccellacci e uccellini* in poi Pasolini si allontana sempre più da una concezione della sacralità di tipo cristiano-cattolica per esplorare i territori della spiritualità pagana con *Edipo re* e con *Medea*, mettendo evidentemente a frutto le sue riflessioni, ad esempio, sugli studi dell'antropologo Ernesto De Martino ed indagando alla radice l'origine delle permanenze dei rituali pagani nelle società cattoliche contadine.

Tutto il pensiero di Pasolini non è mai stato dogmatico, dominato, come recita un celebre verso de *Le ceneri di Gramsci*, dallo “scandalo del contraddirmi” e fortemente caratterizzato dalla figura retorica della *sineciosi*, di dire cioè contemporaneamente tutto ed il contrario di tutto senza apparente contraddizione (come spiegò in una intervista televisiva ad Enzo Biagi, è la libertà di poter ad esempio descrivere una ragazza come “bionda e mora” allo stesso tempo).⁶² È un pensiero fluido e in continuo movimento che riflette l'ansia di Pasolini di essere sempre dentro la realtà nel momento stesso in cui accade, ansia che, in arte, è stata alla base ad esempio del passaggio dalla letteratura al cinema. Questa elasticità non è da confondere però con l'opportunismo o l'incostanza: all'interno di una precisa cornice ideologica e morale, il pensiero è pronto a piegarsi per potersi adattare ai più pressanti problemi della contemporaneità. L'esempio

⁶² Parzialmente trascritto dalla banda sonora televisiva in *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in forma di poesia*, a c. di Luciano De Giusti, cit., pp. 145-151.

più calzante è la posizione nei confronti della Chiesa: una iniziale adesione puramente sentimentale e formale in gioventù; un allontanamento in coincidenza della scoperta del marxismo che però coincideva anche, a livello istituzionale, con lo iato che si era andato creando tra la chiesa nata in un universo contadino e incapace ora di adattarsi ad una nuova realtà industriale; un riavvicinamento nella metà degli anni sessanta in occasione de *Il Vangelo secondo Matteo* e che durerà fino a *Uccellacci e uccellini* e *Teorema*, in coincidenza con una parallela apertura a sinistra da parte della Chiesa sotto i pontificati di Giovanni XXIII e Paolo VI; una rottura finale ed una condanna senza appello negli anni settanta con gli articoli sul *Corriere della sera*⁶³ alla luce del fallimento della Chiesa a porsi alla guida del rinnovamento e del suo cieco appoggio alle politiche capitaliste della borghesia industriale.

Allo stesso modo, dal punto di vista prettamente formale, lo stile di Pasolini evolve all'interno di precise coordinate e si adatta via via alle contingenze: da qui il passaggio da una forma artistica all'altra ed il ciclico ritorno e la rielaborazione di spunti ed immagini ricorrenti. Come per il maiale, di cui proverbialmente non si butta via niente, Pasolini tende a riciclare situazioni, episodi, immagini e stilemi riadattandoli di volta in volta al contesto e alla tecnica artistica adottata. Nel capitolo successivo ci

⁶³ Ora in Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari* (Milano: Garzanti, 2006), p. 85, [1^a ed. Milano: Garzanti, 1975].

sforzeremo il più possibile di rintracciare puntualmente tutti questi rimandi ideologici e stilistici: *Uccellacci e uccellini* è il film ideale per questo tipo di approccio sia per la sua posizione di “ponte”, come l’abbiamo definita, sia in quanto ci sembra l’opera che più di tutte possa essere definita una vera e propria summa del pensiero politico-religioso del suo autore, l’opera in cui le idee e gli stilemi della sua arte transitano evolvendosi, esaurendosi oppure rigenerandosi dando vita ad una nuova fase artistica ed ideologica.

4. ANATOMIA D'UN FILM

*Non c'è cena o pranzo o soddisfazione del mondo,
che valga una camminata senza fine per le strade povere,
dove bisogna essere disgraziati e forti, fratelli dei cani.*

da Pier Paolo Pasolini, *Versi del testamento* in *Trasumanar e organizzar* (1971)

4.1. Titoli di testa:

30 cartelli su sfondo cielo
con nuvole e luna di $\frac{3}{4}$.



La prima, e forse la più originale, stravaganza di *Uccellacci e uccellini* si presenta allo spettatore, ancor prima che il film cominci, nei titoli di testa cantati da Domenico Modugno su testo di Pasolini:¹ la canzone/titoli di testa gioca con le facili rime Pasolini/Alfredo Bini, Ninetto/furbetto, ecc., e

¹ Nella sceneggiatura pubblicata da Garzanti il testo dei titoli di testa è leggermente diverso, ma è comunque pensato come un testo da cantare.

in molti ne hanno sottolineato l'assoluta originalità, come il cronista che recensì il film quando fu presentato nel 1966 al 4th New York film festival:

Pier Paolo Pasolini's new film, *The Hawks and the Sparrows*, got a big round of applause after it was on for only two minutes last night at the New York film festival in Philharmonic Hall. The applause was for the titles which are sung as opera recitative. They are delightful and so is the rest of the movie.²

Effettivamente, questo dei titoli cantati, è forse un caso unico; tuttavia non si può forse parlare qui di esclusiva invenzione geniale da parte dell'autore, perché se è vero che i titoli cantati non hanno precedenti nella storia del cinema, bisogna però riconoscere che trovate creative ed originali applicate ai titoli di testa erano, già nel 1966, largamente utilizzate, in particolar modo nei film di Totò: elencheremo di seguito, in ordine cronologico, alcuni esempi significativi di titoli di testa "creativi" riscontrabili nella filmografia di Totò e che non seguono gli schemi più tradizionali, ed in uso fino ad allora, dei titoli su sfondo neutro o su immagine fissa, dei titoli accompagnati da illustrazioni (di solito caricature di Totò e degli altri interpreti), oppure dei titoli su immagini in movimento che possono essere a volte assolutamente pretestuali oppure il vero e proprio incipit del film:

- *Totò al Giro d'Italia*, Mario Mattoli (1948), i titoli costituiscono uno sketch in una sorta di antinferno dove compare la scritta 'Lasciate ogni

² William Peper, 'A Two-Bagger by Pasolini', *World Journal Tribune*, 17 September 1966.

speranza voi ch'entrate', con due improbabili Dante e Nerone che leggono i nomi, in sovrapposizione, degli attori e dei tecnici;



• *L'imperatore di Capri*, Luigi Comencini (1949), Totò annuncia di non voler tediare il pubblico con la lettura dei soliti titoli e quindi passa egli stesso a presentare sé e i suoi colleghi attori;



- *Un turco napoletano*, Mario Mattoli (1953), i titoli fingono qui di invitarci a teatro la sera del 24 febbraio 1904 ad assistere alla 360^a replica dell'omonima commedia di Eduardo Scarpetta interpretata da Totò: dapprima le scritte compaiono come fossero sopra un manifesto teatrale, poi c'è uno sketch con alcuni personaggi che ci introducono l'argomento del film per poi farsi seguire da noi spettatori a teatro dove essi prendono posto e si alza il sipario;



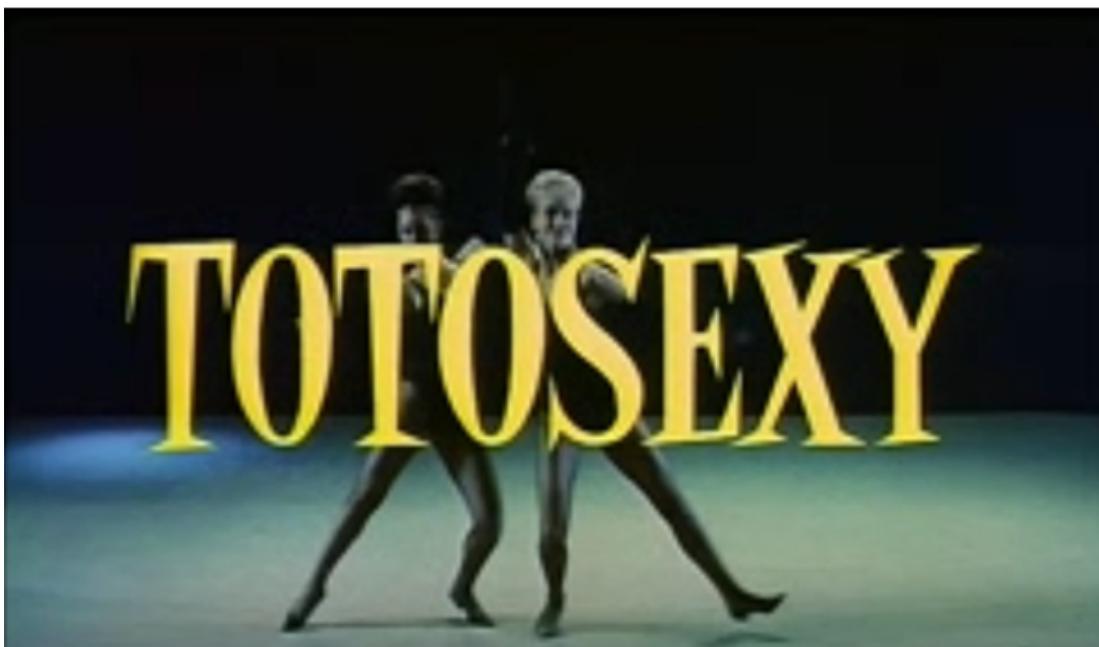
- *Il più comico spettacolo del mondo*, Mario Mattoli (1953), i nomi degli interpreti appaiono scritti a mano su numerosi cartelli appesi al tendone d'un circo da cui emerge un narratore, Totò, che discorre di tecnica cinematografica (film in tre dimensioni o bidimensionali) ed espone i preamboli della storia;



• *Miseria e nobiltà*, Mario Mattoli (1954), ancora una volta l'abbinamento Scarpetta /Mattoli/Totò ci propone titoli che costituiscono uno sketch in un teatro dove alcuni personaggi fanno dei commenti sull'autore della pièce, Eduardo Scarpetta, e si accingono ad assistere all'opera che noi vedremo in film;



• *Totò di notte n°1*, Mario Amendola (1962), e *Totò sexy*, Mario Amendola (1963), in entrambi questi film, dove forse non a caso, Totò recita insieme a Erminio Macario, i titoli sono accompagnati da una coreografia di ballerine;



- *Rita, la figlia americana*, Piero Vivarelli (1965), Totò, direttore d'orchestra, dirige l'esecuzione della musica dei titoli;



Sembrirebbe quindi che questa trovata di Pasolini funzioni probabilmente in parte come omaggio a Totò (e vedremo più avanti che nel corso del film Pasolini farà molti altri omaggi al comico napoletano), ed in parte come dichiarazione d'intenti: questo è un film comico.

Un altro elemento fondamentale è l'apparizione, da subito, della luna:³ i titoli cantati scorrono sull'inquadratura fissa di un cielo nuvoloso con una luna di $\frac{3}{4}$. La luna sarà una presenza costante in tutto il film, scandendone il ritmo, fino ad incarnarsi nel finale in una donna, una prostituta di nome Luna. Non è mai una luna piena, se non, appunto, quando si personifica nella prostituta; è sempre una luna di $\frac{3}{4}$ e in un solo caso (e vedremo più

³ Vedi cap. 5.3 per maggiori approfondimenti.

avanti il perché) di ¼. L'immagine di questa luna sui titoli di testa ha anche la funzione di connetterci immediatamente col breve dialogo che segue tra Totò e Ninetto sulla forza d'attrazione della luna e le maree.

4.2. Didascalia:

Dove va L'umanità? Boh!
Succo di un'intervista di MAO a
Mr. Edgard⁴ Snow



Questa prima didascalia che funge da epigrafe, unita a cartelli stradali, disegni, targhe e scritte di ogni tipo,⁵ con cui avremo modo di familiarizzare nel corso del film, dovrebbe aiutarci a capire da subito il senso di un film il

⁴ Pasolini trascrive qui erroneamente il nome del giornalista americano Edgar P. Snow, famoso per i suoi articoli e libri sulla Cina comunista e primo giornalista occidentale ad avere intervistato Mao.

⁵ L'utilizzo di queste scritte sembrerebbe anche ricollegarsi al discorso sulla "comunicazione segnaletica", ovvero l'inesorabile evoluzione dell'italiano in lingua di mera efficienza comunicativa derivata dai giornali e dalla tv, dalla burocrazia ma soprattutto dai tecnicismi dell'industria. Vedi il saggio 'Diario linguistico' apparso su *Rinascita* il 6 marzo 1965, ora in Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico* cit., pp. 36-48.

cui scopo non è quello di dare risposte, quanto piuttosto di fare domande e gettare sul tavolo della discussione argomenti di dibattito e dei fatti puramente oggettivi.⁶ Pasolini userà lo stesso espediente dell'epigrafe in un altro film comico e fiabesco con Totò, *La terra vista dalla luna*, per informarci che:

Visto dalla luna, questo film che s'intitola appunto:
'La terra vista dalla luna'
Non è niente e non è stato fatto da nessuno...

Ma poiché siamo sulla Terra, sarà bene informare che si tratta di una fiaba scritta e diretta da un certo Pier Paolo Pasolini.

Segue un'inquadratura sulla lapide della tomba della moglie di Totò con un'iscrizione, in un italiano sgrammaticato, che ci fornisce poche informazioni sulla defunta. Anche all'inizio di *Porcile* compaiono due lapidi con delle iscrizioni, qui con la chiara intenzione di fornirci immediatamente la chiave di lettura del film:

Interrogata ben bene la nostra coscienza
abbiamo stabilito di divorarti
a causa della tua disobbedienza.

Io e te, moglie, siamo alleati:
tu madre-padre, io padre-madre.
La tenerezza e la durezza
Sono intorno a nostro figlio da tutte le parti.
La Germania di Bonn, accidenti,
non è mica la Germania di Hitler!
Si fabbricano lane, formaggi, birra e bottoni
(quella dei cannoni è un'industria d'esportazione).

⁶ “Conventionally, all narratives begin with a lack of some sort, or a problem, the solution of which is one of the duties of commercial cinema. *Uccellacci e uccellini* will never solve the initial enigma, thereby implicitly declaring the end of teleological narratives, an end already foreshadowed in Mao's answer [...]”, in Maurizio Viano, *A Certain realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, cit., p. 149.

È vero: si sa che anche Hitler era un po' femmina
ma, com'è noto, era una femmina assassina: la nostra
tradizione è così decisamente migliorata. Dunque? La madre assassina, lei, ebbe
figli obbedienti
con gli occhi azzurri pieni di tanto disperato amore
mentre io, madre affettuosa, ho questo figlio
che non è né obbediente né disobbediente.

In un film dichiaratamente comico come *Uccellacci e uccellini* che strizza spesso l'occhio ai film di Chaplin,⁷ Buster Keaton e Ridolini (Larry Semon),⁸ questa didascalia esplicativa in sovraimpressione funziona da ulteriore arricchimento del pastiche stilistico⁹ al fine di ricreare il sapore del cinema comico muto, dove era usanza introdurre particolari scene con dei cartelli esplicativi o con le trascrizioni di dialoghi. Contribuisce ulteriormente a questo scopo anche l'abbigliamento di Totò, col suo vestito nero, i pantaloni corti alle caviglie, il cappello in testa e l'ombrello a mo' di bastone da passeggio. Pasolini stesso ammette di aver citato molto dalla

⁷ Vedi il breve articolo 'La "gag" in Chaplin', in Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 256.

⁸ Nella sceneggiatura dell'episodio tagliato 'L'uomo bianco', sono previste delle comiche da proiettare su uno schermo alle spalle del domatore a edificazione dell'aquila. Vi è poi il soggetto datato 1965-1966 per un film mai realizzato, *La vis comica o il re della repubblica*, in cui erano previsti cinque episodi comici "una specie di Hellzapoppin" con famosi attori comici come Alberto Sordi, Nino Manfredi, Ugo Tognazzi (uno degli episodi sarà riciclato nella scena della morte di Assurdina in *La terra vista dalla luna*), ora in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. 2, pp. 2669-2671.

⁹ "Con questo intendo dire che il mio stile è eclettico; che si compone di elementi, di materiali tratti da vari settori della cultura: prestati dai dialetti, poesie popolari, musiche popolari, o classiche, riferimenti all'arte pittorica, architettonica... alle scienze umane... non ho la pretesa di creare e di imporre uno stile. A creare in me il magma stilistico è una sorta di fervore, di passione che mi spinge a impadronirmi di qualsiasi materiale, di qualsiasi forma mi sembri necessaria all'economia di un film. So per di più che si può riconoscere nei miei film l'impronta di Dreyer, di Mizoguchi o di Chaplin... In genere, di autori epici, la cui visione del mondo, della realtà, è diretta, mitica, vicina alla mia. Potrei citarne altri, Renoir, Kurosawa, l'Ichikawa dell'*Arpa birmana*, ecc.", da Pier Paolo Pasolini, in *Il sogno del centauro*, a c. di Jean Duflot, cit., p. 110.

storia del cinema, anzi, contrariamente alla sua abitudine di citare i pittori per costruire le proprie inquadrature, ha qui deliberatamente voluto privilegiare le sue fonti visive cinematografiche:

In *Uccellacci e uccellini* I think the new element was that I tried to make it more cinema – there are almost no references to the other figurative arts, and many more explicit references to other films. *Uccellacci e uccellini* is the product of cinematographic rather than a figurative culture, unlike *Accattone*.¹⁰

Questa prima didascalia in particolare ricorda la scena del sogno di Calvero e la ballerina in *Luci della città* (1931) di Chaplin, quando Calvero si chiede quale sia lo stimolo che ci spinge ad andare avanti, quale il senso dell'esistenza e la ballerina gli fa eco senza una risposta ma riproponendo la stessa domanda retorica.

Da questa didascalia,¹¹ noi spettatori siamo subito informati del fatto che vedremo un'umanità in viaggio ma senza una meta definita. L'aspetto curioso è che ad informarcene sia il succo di un'intervista rilasciata da Mao, leader di un'immensa nazione e di un grande partito comunista rivoluzionario, ad un giornalista americano al quale candidamente ammette di non sapere dove condurrà la propria umanità. È anche il primo, indiretto, incontro nel film con la questione cinese (vedi più avanti il cap. 4.19).

¹⁰ Pier Paolo Pasolini, *Pasolini on Pasolini. Interviews With Oswald Stack*, ed. by Oswald Stack (London: Thames and Hudson, 1969), pp. 99-100. Il testo è reperibile anche in traduzione italiana, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday* (Parma: Guanda, 1992).

¹¹ Vi si avverte come un'eco del verso di 'La mancanza di richiesta di poesia': "vagavo per un mondo che mi era stato assegnato in sorte", in *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 86.

Sembra quindi ben chiaro fin dall'inizio che un aspetto contenutistico del film sia quello politico; ma le tematiche del film sono molto più varie di quanto appaia a prima vista ed il secondo grande blocco tematico che occuperà quasi metà della pellicola – quello della religione –, è forse qui già velatamente accennato: l'impotenza di Mao nei confronti del futuro sembra riecheggiare il Vangelo di San Matteo dove si dice: “non affannatevi dunque per il domani, perché il domani avrà già le sue inquietudini. A ciascun giorno basta la sua pena”, (Matteo 6: 34). Sembra perciò quasi un invito ad occuparsi con impegno del presente, con l'intima fiducia che solo così facendo si potrà costruire un futuro davvero migliore.

4.3. Sulla strada



I due protagonisti Totò e Ninetto fanno la loro comparsa a piedi lungo una strada polverosa, sulle note della celebre canzone di Totò – del Totò artista, non personaggio –, *Carmè Carmè*.¹² Il paesaggio intorno è brullo, come il resto del paesaggio nel corso di tutto il film, con attorno solo pochi edifici diroccati oppure incompleti. L'aspetto di Totò coi pantaloni corti alla caviglia e l'ombrello al braccio, che richiama alla mente gli attori del cinema comico muto, contrasta invece nettamente con quello di Ninetto, vestito all'ultima moda coi pantaloni alla Celentano;¹³ essi formano una coppia piuttosto sgangherata che, per alcuni versi, richiama alla mente Vladimiro ed Estragone di Beckett; viene così da pensare che il senso di impotenza della prima didascalia sull'andare senza meta dell'umanità, equivalga in fondo all'inutile attesa di Godot, e ancora una volta ci riconferma come sia necessario mettersi al lavoro nel presente per costruire il futuro, impegnandosi in prima persona piuttosto che aspettare inerti che il futuro prima o poi si compia da sé.

A partire dall'abbigliamento dei due, c'è forse già in *Uccellacci e uccellini* una prima avvisaglia del radicale cambiamento che subiranno i rapporti

¹² In *Un turco napoletano*, Mario Mattoli, 1953.

¹³ È Pasolini stesso a indicare il modello dei pantaloni di Adriano Celentano in sceneggiatura (Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., p. 155). Celentano fu tra i più famosi importatori del rock and roll in Italia, quindi della modernità americana; all'epoca aveva già fatto un cameo ne *La dolce vita* di Fellini (alla cui sceneggiatura Pasolini aveva collaborato come consulente per i dialoghi in romanesco), mentre con Pasolini c'era un mezzo progetto, poi non andato a termine, per girare un film sui teddy boys delle periferie milanesi.

padre/figlio nella nuova società di massa: Ninetto sfoggia un look modernissimo, all'americana, ed è tutto proiettato al domani: egli non sarà più contadino e allevatore come il padre, ma diventerà operaio (vedremo più avanti che ha fatto domanda di lavoro alla FIAT), le sue preoccupazioni principali non sono per i mezzi di sussistenza (i raccolti, le bestie) come per suo padre, bensì per gli status symbol della nascente società dei consumi (le ragazze, la FIAT 600).



Anche la regia sottolinea questo aspetto di sottile divergenza tra i due: essi camminano sì uno affianco all'altro, ma la macchina da presa li

inquadra prevalentemente uno alla volta, Totò sulla destra dello schermo, Ninetto sulla sinistra. Come precisa Pasolini stesso:

ho cominciato subito con le inquadrature asimmetriche (Totò e Ninetto isolati, con molto spazio rispettivamente a destra e a sinistra – quasi non camminassero normalmente insieme, appaiati, ma ognuno isolato in un suo mondo sghembo, reso poco naturalistico e riconoscibile da un'inquadratura così concepita – in montaggio poi li avrei “uniti” solo in campo lunghissimo – due puntini neri in fondo all'orizzonte – e in un solo momento vivace del loro dialogo).¹⁴

Totò esordisce con la sua prima battuta parlando della luna, delle maree che essa causa e dell'immondizia che queste, ritirandosi, si lasciano alle spalle: il figlio non capisce e il breve dialogo spiazza anche noi spettatori. La luna, come vedremo più analiticamente nel capitolo 5.3, rappresenta le ambizioni, le pulsioni e i desideri umani: è essa che col suo potere d'attrazione mette in moto l'umanità (la marea) lungo sentieri ignoti. Mare e luna, poi, non sono un accostamento del tutto inedito per Pasolini, come si riscontra eloquentemente ad esempio nell'Appunto 102 di *Petrolio*, dove Pasolini scrive:

È lì che siamo veramente nati: nella sfera del cosmo. Nel mare siamo forse nati una seconda volta. E dunque l'attrazione del mare è profonda, ma quella dello spazio celeste lo è infinitamente di più.¹⁵

Come la luna attira l'acqua provocando le maree che lasciano l'immondizia sulla spiaggia, così la prostituta Luna attirerà nel finale i due protagonisti che lasceranno a terra i resti del corvo; più in generale, ed in

¹⁴ Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., p. 51.

¹⁵ Pier Paolo Pasolini, *Petrolio* (Torino: Einaudi, 1993), p. 441, [1^a ed., Torino: Einaudi, 1992].

riferimento all'astro vero e proprio che scandisce il cammino di Totò e Ninetto nel film, essere attratti dalla luna significa essere mossi da alti ideali e quando eventualmente alla fine la si raggiunga, significa aver raggiunto una posizione privilegiata da cui poter godere di un'ampia visuale per contemplare con distacco l'umanità dall'alto – *La terra vista dalla luna*, per esempio. Ma l'attrazione gravitazionale non causa solo il fenomeno fisico dell'alta marea; col riflusso, l'acqua si abbassa e la prospettiva ritorna dal basso, e ciò che rimane sul terreno sono solo macerie, lutti e detriti: l'aspirazione, l'ideale, erano giusti, ma inevitabilmente hanno causato distruzione, come accade quotidianamente laddove un popolo lotta per la propria libertà.¹⁶ La funzione di questo movimento dall'alto al basso è spiegata benissimo da Pasolini ne *La Divina Mimesis*, laddove discute con la sua guida sul significato del proprio viaggio negli inferi del neocapitalismo:

stilisticamente, pensa, tu che sei maestro di queste cose, pensa che caso unico: lo spostamento del punto di vista in alto, che aumenta smisuratamente il *numero* delle cose e dei loro nomi, proprio nel momento in cui restringe e sintetizza tutto... (...) ecco, insomma, volevo dire semplicemente... che rifare questo viaggio consiste nell'alzarsi, e vedere insieme tutto da lontano, ma anche nell'abbassarsi e vedere tutto da vicino.¹⁷

La Divina Mimesis,¹⁸ a cui Pasolini aveva iniziato a lavorare già dal 1963 è una fonte importante di temi e stilemi che vengono riproposti in *Uccellacci*

¹⁶ Vedi più avanti (4.18) la scena in cui Totò e Ninetto scatenano una guerra col proprietario di un terreno.

¹⁷ Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis* (Milano: Mondadori, 2006), p. 22

¹⁸ Come sottolinea Adelio Ferrero: “La struttura parabolica del «viaggio» e la trasparenza ideologica della favola, la compenetrazione di ironica consapevolezza e di intenerimenti

e *uccellini*, ma ritornando alle battute di Totò, e volendo forse forzare un po' l'interpretazione, si potrebbe riscontare una nuova velata allusione al Vangelo di San Matteo; Totò si preoccupa che “con la luna non si prende”, cioè non si pesca: perché dunque questo riferimento al mare e ai pesci in un film dal soggetto apparentemente ornitologico? C'è anche da aggiungere che nel manoscritto della sceneggiatura¹⁹ (dove il personaggio di Totò si chiama ancora Marcello) ci sono a questo punto delle battute, poi eliminate nella sceneggiatura pubblicata da Garzanti, in cui più esplicitamente ancora si parla di pesci e di pesca:

NINETTO (*tagliando un'altra volta in altra direzione il discorso*) A papà, quando ce riannamo a pesca?

MARCELLO (*burbero*) Sì a pesca... a pesca... (*preso già da un altro corso di pensieri*) Venghi a pesca, e poi faccio tutto io!

NINETTO (*adulandolo, per finire del tutto di rabbonirlo*) Per forza! A me piace de vedette a te come peschi! Sei un lupo de mare! Te ce parli, coi pesci!

MARCELLO (*annaspando nel buio della sua realtà, e cercando qualche verità filosofica*) Tu' bisnonno annava a la pesca, tu nonno annava a la pesca: e pure io faccio er pescatore. È na passione! Er mistero der mare, che non sai mai quello che tiri fori, apposta se dice pesca, perché nessuno sa quello che sorte!²⁰

Come è noto, i pesci sono un elemento fondamentale della simbologia cristiana, si pensi, per esempio, al miracolo della moltiplicazione dei pani e

nostalgici ed elegiaci [...] anticipano l'ispirazione e alcune cadenze e procedimenti di *Uccellacci e uccellini*. Mentre ancora più esplicita, in tal senso, appare la «citazione», nel racconto e nel film [...] di certi luoghi emblematici della poesia pasoliniana [...]. E, nella consapevolezza del declino di una «stagione» e della fine di un mandato, il ricorso, per quanto affievolito da una malinconica «distanza», delle consuete opposizioni [...] e la «protesta», sia pure «stinta e umiliata», contro l'irreligiosità del mondo neocapitalistico e dei suoi «valori». In Adelio Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 73, nota 15.

¹⁹ Le copie carbone originali sono conservate presso l'«Archivio Contemporaneo 'Alessandro Bonsanti'. Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze», segnatura IT ACGV PPP. II. 2. 63, Fondo Pier Paolo Pasolini.

²⁰ Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. 2, p. 3096.

dei pesci. Però questo breve scambio di battute nel manoscritto della sceneggiatura appare a tutti gli effetti, rispetto alle battute nel film, come una parafrasi del seguente passo del Vangelo di San Matteo:

[Gesù] disse loro: “Seguitemi, vi farò pescatori di uomini”. Ed essi subito, lasciate le reti, lo seguirono. Andando oltre, vide altri due fratelli, Giacomo di Zebedèo e Giovanni suo fratello, che nella barca insieme con Zebedèo, loro padre, riassetavano le reti; e li chiamò. Ed essi subito, lasciata la barca e il padre, lo seguirono.²¹

Ciò è plausibile se si tiene presente che nella prima versione della sceneggiatura il personaggio di Totò ha una più marcata eco cristologica e forse il dialogo voleva alludere al fatto che i primi apostoli reclutati da Gesù erano pescatori, e quindi potenzialmente Totò, che si dice appartenente ad una famiglia di pescatori, potrebbe essere il primo apostolo del nuovo Cristo che verrà; ma è anche comprensibile il perché Pasolini abbia deciso di cassare il brano: Totò è un personaggio ancora troppo terreno, guidato dagli istinti e attratto inesorabilmente dalla luna (non si dimentichi che padre e figlio non sono affatto due eroi tipici, essi cambieranno poco o nulla nel corso del film, rimanendo sostanzialmente meschini e attaccati alle cose terrene nonostante quel poco che avranno assimilato dai grandi discorsi del corvo). Il riscatto del personaggio si avrà invece, su un piano ideale e storico, nel lungo inserto della favola francescana dove Frate Ciccillo e Frate Ninetto si faranno predicatori tra gli uccelli nel tentativo di

²¹ Matteo 4: 19-22.

gettare le reti simboliche per pescare gli sfuggenti pesci del mare che volano nel cielo.

Si potrebbe aggiungere, per concludere con la serie dei rimandi intertestuali, che nel 1957 Pasolini scrisse un atto unico, mai rappresentato, dal titolo *Un pesciolino*,²² in cui una donna siede sulle rive di un lago o di un fiume a pescare, raccontando le storie dei suoi sfortunati amori e di come sia rimasta zitella; ma i pesci, nonostante le sue disperate suppliche, non abboccano, salvo alle fine, quando sembra avere abbandonato ogni speranza, riuscire a tirarne fuori uno dall'acqua. Se si mettono in relazione il monologo di questo atto unico e la battuta di Totò “con la luna non si prende” – e tenendo sempre presente che la luna rappresenta le passioni dell'uomo – viene da pensare che uno dei livelli interpretativi di questa scena sia che la sola passione non basta ad ottenere i risultati prefissi (così come tutto l'amore della zitella non le è bastato a trovare un marito).²³ La soluzione che Pasolini sembra suggerire in *Uccellacci e uccellini* è che alla passione è necessario l'ausilio della ragione (qui rappresentata dal corvo): in poche parole, gli strumenti della lotta sono passione e ideologia.

I personaggi pasoliniani sono spesso mostrati in cammino o comunque sempre movimento, dai costanti peregrinaggi di Accattone, al

²² Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, cit., pp. 133-143.

²³ In alcuni momenti del monologo la donna canticchia alcune celebri canzoni, tra cui *Mala femmena* di Totò: di per sé è una coincidenza, che però insieme alle altre autorizza l'accostamento del monologo a questa scena del film.

viaggio iniziatico di Edipo. In *Uccellacci e uccellini*, la coppia itinerante Totò/Ninetto si carica di precisi riferimenti iconografici, da Chaplin e il vagabondo a Don Chisciotte e Sancho Panza, e non a caso Pasolini parlava a proposito di *Uccellacci e uccellini* di fiaba picaresca. Il paesaggio che attraversano, fatto di luoghi desolati pieni di miseria e di dolore, ed il tipo di viaggio che essi compiono ci suggeriscono, grazie al supporto filologico de *La Divina Mimesis*, un parallelo con la *Divina Commedia*; in queste prime battute del film c'è persino un utilizzo del lessico dantesco da parte di Totò, ed in particolare il verbo “ammusarsi”:

Lì veggio d'ogne parte farsi presta
ciascun'ombra e basciarsi una con una
senza restar, contente a brieve festa;

così per entro loro schiera bruna
s'ammusa l'una con l'altra formica,
forse a spiar lor via e lor fortuna.²⁴

Nella parte finale del dialogo col figlio, Totò parla di stalle e di DDT,²⁵ come abbiamo già notato prima, con queste poche frasi siamo immediatamente informati circa le personalità e le psicologie dei due protagonisti: Totò è il portatore di valori, è rappresentante vivente di un

²⁴ *Purgatorio*, XXVI, v. 35.

²⁵ C'è poi una curiosa coincidenza, che vale per quel che vale ma che è giusto ricordare, ed è un articolo dal titolo ‘E lui mi spruzzò con il DDT’ dove si narra l'aneddoto secondo cui Totò, dopo aver ricevuto a casa sua Pasolini e Ninetto Davoli per discutere del film, avrebbe spruzzato del DDT sulla poltrona dove aveva seduto Davoli (Davoli stesso ammette che probabilmente si tratta di una storia inventata che si basa sulla presunta ipocondria del principe De Curtis). Vedi G. Cer., ‘E lui mi spruzzò con il DDT’, *L'Unità*, 23 marzo 1980.

passato che però non è alieno alla modernità (e utilizza infatti gli ultimi ritrovati chimici per la sua tradizionale attività agricola); Ninetto è il perditempo che pensa alle cose futili, il rappresentante del presente come risulta appunto evidente nel seguente scambio:

TOTÒ A proposito, ti sei ricordato di dare il DDT nella stalla?

NINETTO No papà me so' scordato.

TOTÒ Io mannaggia alla miseria...

NINETTO No papà nun è corpa mia, stamattina Giuseppina la Matta s'è messa fuori sur balcone con un petto così grosso... ah papà, peccato che nun c'eri pure te...

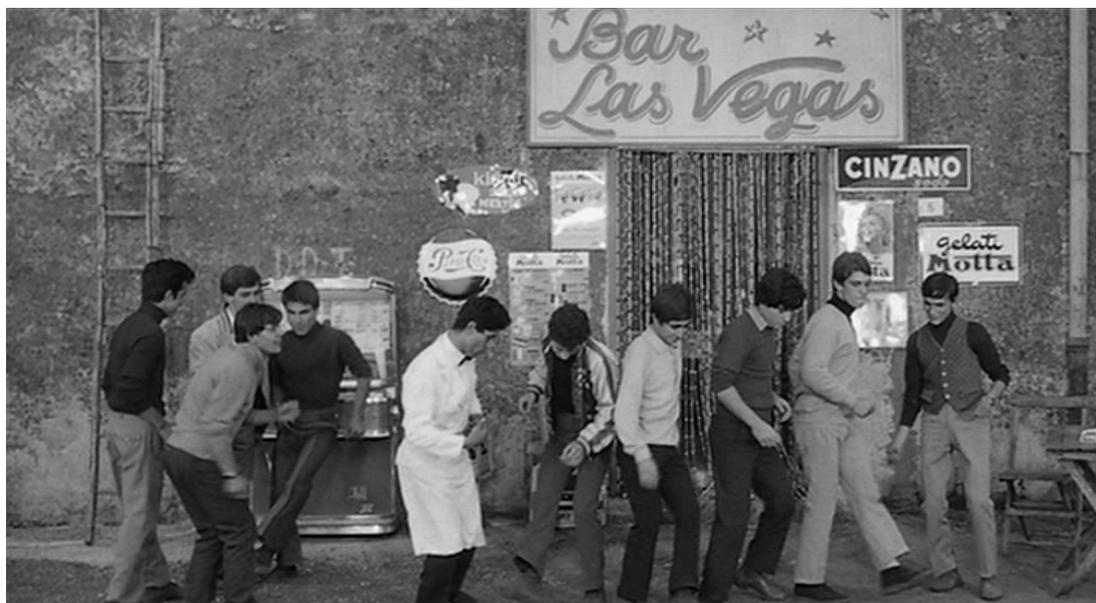
TOTÒ Che me frega! Ma che me ne frega a me! Alla stalla penso io, a quelle povere vacche che le mosche se le stanno mangiando vive! Un po' di coscienza ci vuole, apposta si lamentano tutta la notte...²⁶

Dando per scontato il carattere tradizionalista del personaggio di Totò, la sua appartenenza – nonostante abbia compiuto un piccolo passo avanti nella scala sociale – al mondo contadino, e considerando le molte connotazioni evangeliche che Pasolini gli cuce addosso, non sembra azzardato accostare a questi pochi minuti iniziali del film una frase dal famoso saggio di Fanon 'L'uomo con la roncola': "occorre mettere sullo stesso piano il DDT che distrugge i parassiti, vettori di malattia, e la religione cristiana che combatte in germe le eresie, gli istinti, il male".²⁷

²⁶ Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., p. 156. Giuseppina la matta è idealmente una sorta di Soreghina felliniana (vedi Pier Paolo Pasolini, 'Dialoghi con Pasolini', *Vie Nuove*, 19, 13 maggio 1965, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., p. 409).

²⁷ Franz Fanon, 'L'uomo con la roncola', in AA. VV., *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, a c. di Franco Fortini (Bari: Laterza, 1965), p. 298.

4.4. Al bar Las Vegas



Il bar Las Vegas si trova in un edificio che sorge nel nulla della campagna e funge da fermata per gli autobus.²⁸ Ha un nome esotico, il che immediatamente lo proietta al di fuori della tradizione italiana, c'è un juke-box (e sul muro sopra di esso la scritta, forse non del tutto casuale, DDT) da cui proviene la musica moderna composta ad hoc da Ennio Morricone (in sceneggiatura Pasolini aveva pensato ai *Beatles*), alcuni giovani che ballano, cartelloni pubblicitari di quelli che da tempo tappezzavano i muri

²⁸ Nella sceneggiatura pubblicata da Garzanti si tratta di una fermata del tram della STEFER (Società delle Tramvie e Ferrovie Elettriche di Roma), il che ci informa indirettamente anche sul luogo fisico in cui si svolge la vicenda. Nel film l'ubicazione precisa di quella periferia in cui vagano i protagonisti non ci è mai data con certezza (potrebbe essere una qualunque periferia di una qualunque città del sud del mondo), la si suppone soltanto, forse per via degli accenti dialettali romaneschi.

di tutta Italia e che sembrano fare da contrappunto alle scritte disseminate altrove nel film dal regista: Cinzano, Pejo, Motta; prodotti italiani, una sorta di tradizione (anche se recentissima) insidiata però già dalla modernità, immediatamente associata all'America: musica rock and roll, juke-box, Pepsi:

Subito, quegli ignari giovincelli, in schiera

quasi a urlare che è innocente chi è forte,
misero nel loro juke-box un gettone:
e una musica nuova cantò la loro sorte.²⁹

Nel soggetto per un film del 1959-60, 'I morti di Roma', Pasolini associa l'immagine della modernità a quella della vitalità più esplosiva, ma a dispetto dell'allegro vitalismo di superficie, il simbolo principe di questa modernità, il juke-box, è premonitore di morte:

C'è un'aria di restaurazione, di apparente benessere, leggermente americanizzante, un infuriare avido, cieco, irriflesso di vita. [...] Ora, l'aspetto più profondo del vitalismo è sempre la morte: l'antica Roma, coi suoi morti, la Roma papalina del Belli, è qui, sotto questa Roma *dernier cri*, dai flipper e dai juke-box urlanti.³⁰

Il motivo dei giovani e del juke-box è al centro dell'immaginazione di Pasolini in questi anni, come dimostrano anche gli appunti per un soggetto cinematografico del 1962, 'Il viaggio a Citera':

XXI. Attraverso i vetri di un bar. Il professore beve. Dietro, nel locale vuoto, ci sono dei giovani operai, intorno a un juke-box: intatti, innocenti, coi loro vestiti stirati della sera, i loro capelli duri e folti, pieni di gioventù. Improvvisi,

²⁹ Da 'La persecuzione', in Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 65.

³⁰ Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. 2, p. 2604.

imprevedibili, si alzano e escono senza guardare in faccia a nessuno, vanno sulla strada.³¹

L'elemento determinante di questa scena di *Uccellacci e uccellini* è il ballo: un gruppo di giovani operai,³² vestiti alla moda come Ninetto, inganna il tempo ballando mentre aspetta l'autobus che li porterà al lavoro, in un viaggio anche simbolico, dalla periferia al centro. Aspettano e danzano proprio come facevano gli operai della troupe sul set meta-cinematografico de *La ricotta*, in attesa del ciak del regista. Il ballo, in Pasolini, è fisicità allo stato puro:

Ciò che resta originario nell'operaio è ciò che non è verbale: per esempio la sua fisicità, la sua voce, il suo corpo. Il corpo: ecco una terra non ancora colonizzata dal potere.³³

Spesso il ballo è associato da Pasolini agli strati più umili della società, si pensi ad esempio ai balli delle sagre paesane descritti nel romanzo giovanile (1948-49) *Il sogno di una cosa*.³⁴ Non solo questo, ma più avanti, nell'incipit della favola francescana, vedremo come la chiave per decifrare il linguaggio dei passerii (che rappresentano il proletariato) sarà proprio la fisicità. Alla luce del citato passaggio da 'I morti di Roma' è dunque possibile leggere questo ballo come lo sfrenato colpo di coda di un universo

³¹ Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. 2, p. 3220.

³² Anche questa è una informazione che si desume dalla sceneggiatura pubblicata da Garzanti.

³³ Pier Paolo Pasolini, in Tommaso Anzoino, *Pier Paolo Pasolini*, Il Castoro (Firenze: Nuova Italia, 1970), p. 3.

³⁴ Pier Paolo Pasolini, *Il sogno di una cosa* (Milano: Garzanti, 2009), [1^a ed., Milano: Garzanti, 1962].

che sta scomparendo, il canto del cigno non solo di una categoria sociale, gli operai, ma di tutto ciò che con la propria fisicità essi rappresentano.³⁵

All'interno del bar il padre consuma un Cinzano ed il figlio una visciolata (una bevanda a base di ciliege selvatiche). Ninetto, che come abbiamo già avuto modo di notare è attratto dalle cose futili, lascia il padre al bancone e si mischia immediatamente ai suoi coetanei per ballare, accettando di buon grado l'offerta di uno di loro d'insegnargli dei passi. Totò è completamente tagliato fuori dal mondo dei ragazzi: il giovane barista non gli rivolge la parola, e la sua battuta sui capelli del ragazzo ritti sulla testa, viene lasciata cadere senza una risposta risultando piuttosto fuori luogo. Anche qui la regia sottolinea questa estraneità isolando e alternando le battute ai primi piani dei due personaggi, in cui si susseguono una serie di espressioni facciali (di nuovo la dicotomia fisicità/verbalità). C'è un passo di *Petrolio* che visualmente richiama da vicino questa scena, è nell'Appunto 3b, dove i due Carlo entrano in un bar a chiedere l'aperitivo ad un barman a cui si rizzano i capelli.³⁶

Nella sceneggiatura a questo punto c'è un piccolo inserto, che non verrà filmato, con l'incontro di Totò ed un suo vecchio compare da cui si

³⁵ Significativamente l'ultimo film di Pasolini, il feroce e disperato *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, si chiude con una scena di ballo tra i ragazzi che sembra essere l'unica luce di speranza in fondo al tunnel di depravazione che il resto del film ha rappresentato.

³⁶ Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, cit., p 18.

desume soltanto che entrambi, nonostante la povertà che li circonda, sono riusciti in qualche modo (forse non del tutto onesto) a fare i soldi.

Arriva l'autobus e tutti i ragazzi si mettono a correre per prenderlo, ma l'autobus sembra passare dritto senza intenzione di fermarsi e la cinepresa lo segue da sinistra a destra con una panoramica a 180°.



Questa dell'autobus che passa è un'altra delle immagini ricorrenti del film, simbolo paese del progresso e del boom economico (prima i poveracci andavano a piedi o a dorso d'animale), che però lascia indietro ancora molta gente, la quale non può far altro che arrancargli appresso: forse questi giovani hanno perso il loro autobus perché hanno indugiato troppo nella futilità del ballo, si sono lasciati abbagliare dalla modernità americana e mortifera del juke-box, perdendo la loro occasione storica non solo di salire a bordo dell'autobus ma, perché no, eventualmente di guidarlo.

Pasolini conosceva molto bene la realtà dei pendolari tra il centro e la periferia di Roma che affollavano i mezzi pubblici per andare a lavorare; egli stesso, nei primi anni del suo trasferimento nella capitale dal Friuli, prendeva quotidianamente prima l'autobus e poi il tram per recarsi a Ciampino dove insegnava in una scuola privata:

Giungeva l'autobus al Pontaccio,
sotto il muraglione del Verano:
bisognava scendere, correre attraverso
un piazzale brulicante di anime,
lottare per prendere il tram,
che non arrivava mai o partiva sotto gli occhi.³⁷

4.5. La morte



³⁷ Da 'La ricchezza', in Pier Paolo Pasolini, *La religione del mio tempo* (Milano: Garzanti, 2006), pp. 24-25.

I due attraversano un quartiere popolare, una delle tante borgate già ampiamente descritte da Pasolini tanto in poesia, letteratura e cinema, fitte di catapecchie, edifici mezzi diroccati, case in costruzione o mai finite. Ci troviamo, come ci informa un cartello stradale, in “Via Benito La Lacrima Disoccupato”. Una folla di gente sbarra loro la strada, si è radunata davanti ad una casa dove due persone sono morte, forse uccise, forse suicide; porte e finestre sono chiuse, la costruzione non finita, non intonacata, una porta da calcio è stata disegnata sui mattoni della facciata. I curiosi del vicinato che non si sono precipitati in strada, spiano dalle finestre e dai balconi delle case tutt’intorno, tutti a contemplare la tragedia altrui, forse lieti che non sia capitato a loro, ma consci che tuttavia sarebbe anche potuto capitare proprio a loro.

I nostri due entrano in scena con Ninetto che ancora fischiotta allegramente spensierato il motivetto del ballo al bar Las Vegas; Ninetto, appena vede la scena, vuole andarsene (lui non guarda mai in faccia alla realtà, e si nasconde – anche fisicamente, come sottolinea spesso la regia – dietro suo padre), Totò invece si ferma e domanda cosa sia successo; la prima spontanea risposta che riceve, prima di tutti i pettegolezzi e i dettagli sulla coppia di defunti, è un “boh!” in tutto simile a quello di Mao alla domanda “Dove va l’umanità?”. La faccia di Totò in primo piano mostra una intensa e sincera *pietas*.

Ninetto fa capolino da dietro il cappello del padre, in una tipica inquadratura, cara a Pasolini nel riprendere Ninetto Davoli, che ne mostra soltanto gli occhi “ridarelli”; subito, con una scusa e con un fare insolitamente brusco, Ninetto lascia il padre visibilmente commosso e si allontana dalla scena: nella sua personalissima scala di valori ha cose molto più importanti da fare e, come al solito, cerca di fuggire la realtà soprattutto quando è scomoda o non contempla il divertimento spensierato.

4.6. L'angelo



Ninetto corre, passando da “Via Antonio Mangiapasta Scopino” e “Via Lillo Strappalenzola Scappato di casa a 12 anni”: questi cartelli, per il

loro stile così fanciullesco, ricordano quelli con le tabelline di *Miracolo a Milano* (1951) di Vittorio De Sica e probabilmente vogliono essere un omaggio al cinema neorealista e al mondo che esso aveva ritratto:

[*Uccellacci e uccellini*] It is about the end of neo-realism as a kind of limbo, and it evokes the ghost of neo-realism, particularly the beginning about two characters living out their life without thinking about it – i.e. two typical heroes of neo-realism, humble, humdrum and unaware.³⁸

Di nuovo gli occhi ridarelli di Ninetto fanno capolino da dietro una lamiera e scorgono la sua amichetta in quello che è il più tipico dei paesaggi pasoliniani (e vengono alla mente ancora i versi de ‘La Ricchezza’: “Ma nei rifiuti del mondo, nasce/un nuovo mondo...”):³⁹ rottami, spazzatura, baracche e case in costruzione – o diroccate? –:

dieci anni fa, intorno alle borgate e ai villaggi di tuguri c'erano i prati: oggi c'è qualcosa di indicibile, il puro orrore edilizio, qualcosa che condanna chi vi abita alla contemplazione dell'inferno.⁴⁰

Rossana (questo il suo nome in sceneggiatura) si trova con due amiche in una specie di capanna (come quella di Betlemme?) tra rottami, bidoni, lamiere, copertoni, tubi, un termosifone; è vestita da angelo e non è certamente una coincidenza che la stessa attrice (Rossana Di Rocco, già

³⁸ Pier Paolo Pasolini, *Pasolini on Pasolini. Interviews With Oswald Stack*, cit. p. 99.

³⁹ Pier Paolo Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit., p. 39.

⁴⁰ Pier Paolo Pasolini, ‘Voto Pci per contribuire a salvare il futuro’, *L'Unità*, 20 aprile 1963.

utilizzata da Pasolini per interpretare la figlia di Stracci ne *La ricotta*)⁴¹ sia la stessa che ha interpretato l'angelo dell'annunciazione ne *Il Vangelo secondo Matteo*: proprio come nel *Vangelo*, è un angelo che appare in mezzo alla miseria; essa incarna alla lettera quella “ricerca degradata di valori autentici in un mondo degradato” che Pasolini – prendendo in prestito la definizione di Lukács – si prefigge di rappresentare. Come ne *Il Vangelo secondo Matteo* questa figura d'angelo, molto carnale e dai capelli neri, d'una bellezza androgina e dallo sguardo fiero, risulta spiazzante perché contraddice qualsiasi tradizione iconografica.

Appena Ninetto vede la sua amica esclama: “Giorno... me pari n'aeroplano!” È una battuta del tutto gratuita che però, indirettamente, associa la figura femminile ad una dimensione aerea – così come avverrà più avanti per il personaggio della prostituta Luna – ed instaura un curioso parallelo con il finale del film, dove dopo che Totò e Ninetto sono stati a turno con la prostituta, si vede una sorta di strano pallone aerostatico sollevarsi per aria, mentre appena prima dei titoli di coda un aeroplano decolla accompagnando padre e figlio nella medesima direzione verso il

⁴¹ In un soggetto del 1964 intitolato ‘La (ri)cotta’, Pasolini, a proposito dell'attrice che ha in mente per il personaggio Bambina Stracci, scrive che “sarà l'Angelo in un film sul Vangelo – nota dell'A.”, in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. 2, p. 2661.

sole che tramonta:⁴² è l'identificazione della donna con qualcosa che non è terreno ma che appartiene al cielo come gli uccelli.

La figura angelica in mezzo alla miseria è un topos caro a Pasolini, già utilizzato per esempio in *Accattone*⁴³ nel personaggio di Stella; come Accattone anche Ninetto ha la fortuna di trovare il suo angelo, ma guidato dal proprio individualismo lo sciupa e lo perde: è molto più interessato a cercare di fare il simpatico e a vantarsi – mentendo – della FIAT 600 di un amico. La 600 è un altro dei simboli ricorrenti di Pasolini che rappresentano il moderno ed il consumismo per antonomasia:⁴⁴ ancora una volta Ninetto incarna il prototipo dei nuovi giovani (quelli che negli anni '70 ormai Pasolini non riconoscerà più) che già iniziavano lentamente a sostituire i vecchi valori dei padri con dei nuovi modelli loro imposti dalla società dei consumi e che essi accettavano acriticamente e ciecamente:

È certo la prima delle loro passioni
il desiderio di ricchezza: sordido
come le loro membra non lavate,
nascosto, e insieme scoperto,
privo di ogni pudore [...]
essi bramano i soldi come zingari,
mercenari, puttane: si lagnano
se non ce n'hanno, usano lusinghe
abbiette per ottenerli, si gloriano
plautinamente se ne hanno le saccocce piene.

⁴² Luna lavora in prossimità delle piste dell'aeroporto di Fiumicino. Vedi più avanti cap. 4.23.

⁴³ Forse vale anche la pena di ricordare l'inquadratura di *Accattone* sul Ponte degli Angeli poco prima di compiere l'impresa di tuffarsi nel Tevere, con la statua di un angelo al suo fianco.

⁴⁴ Si veda la foto n°5 dell'apparato fotografico, intitolata 'Roma: folla anonima e seicento', in Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesi*, cit., p. 58. Il libro è uscito postumo ma fu iniziato già nel 1963.

Se lavorano [...] avviene
che abbiano ugualmente un'aria da ladri:
troppa avita furberia in quelle vene...⁴⁵

Un'altra interessante lettura di questo simbolo della modernità ci è suggerita da un articolo che Pasolini scriverà qualche anno più tardi nella sua rubrica 'Il caos' sul settimanale *Tempo*; partendo da una affermazione di Jung secondo cui l'avvistamento dei dischi volanti corrisponde al bisogno inconscio degli uomini moderni di testimoniare l'apparizione del sacro, Pasolini nota come gli apatici giovani moderni si risvegliano completamente solo quando parlano di motori, che egli definisce "cratofanie" (apparizioni o manifestazioni della *potenza* del sacro, opposte alle teofanie – apparizioni o manifestazioni *sensibili* del sacro – e alle ierofanie, – apparizioni o manifestazioni *soprannaturali* del sacro):

Insieme all'adorazione per questo oggetto privilegiato c'è una tendenza alla fusione e all'identificazione con esso: io sono il mio motore (e qui c'è la solita attaccatura dei fenomeni religiosi coi fenomeni psicanalitici), o il mio motore è in realtà me stesso. Oppure: io manco di motore, quindi sono privo di comunicazione col divino.

I meccanici sono dei tabernacoli.

Ed è da notare che questa religione del motore è la proiezione nel mondo moderno, religiosamente degenerato, del Dio classico delle religioni della civiltà mediterranea [...]. È insomma un'esplosione irrazionale: l'ultimo sussulto del mondo magico contadino che ha creato le religioni così come oggi sono codificate.⁴⁶

⁴⁵ Da 'La ricchezza', in Pier Paolo Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit., pp. 49-50.

⁴⁶ Pier Paolo Pasolini, 'Il caos', *Tempo*, 14, 5 aprile 1969, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., p. 610.

La ragazza afferma di essere vestita in quel modo perché “è il giorno della festa dei figli di Maria e c’è una recita all’asilo”: è un dato che potrebbe essere del tutto incidentale, che serve però ad introdurre nuovamente il tema dei valori puri della tradizione (che Ninetto rifiuta, come risulterà ovvio dal suo comportamento con Rossana) e che ha un precedente molto simile, quantomeno nell’ambientazione, ne *Il sogno di una cosa*:

Cominciarono, ridendo, a aiutarsi l’una con l’altra a infilare i lunghi camiciotti (quelli stessi che le Figlie di Maria indossavano ai funerali), lavati, increspatis e ornati con cinture di seta. Poi si sistemarono sulle spalle le grandissime ali, colorate di bianco, di indaco, di porporina, secondo gli strati delle penne; e infine si adattarono sulla fronte, tra i capelli, una grossa stella di cartone, pazientemente rivestita con la stagnola dei cioccolatini.⁴⁷

Ninetto invita l’amica a ballare, ma Rossana è arrabbiata: ha scoperto che lui la tradisce con una sua amica, circostanza che lui nega spudoratamente cercando di fare l’ingenuo (abbiamo già visto come Ninetto sia invece smalzato, spia il seno di Giovanna la matta, e appena entrati nel bar Las Vegas sussurra al padre, indicando la cassiera, “A papà, questa nun ce stal”). L’amica cederebbe all’invito di Ninetto solo se lui avesse la macchina (per quanto angelo, anche Rossana è ormai contaminata dalla società dei consumi); ma la 600 è dell’amico, e per giunta è dal meccanico per delle modifiche – essi pare non si accontentino più soltanto dell’ultimo modello d’auto, ma già pensano ad elaborarla per farla corre di più –; l’amichetta, a questo punto, scappa. Questa insistenza sull’automobile

⁴⁷ Pier Paolo Pasolini, *Il sogno di una cosa*, cit., p. 193.

come oggetto del desiderio, si inquadra in una riflessione più ampia che Pasolini andava sviluppando anche in altre sedi e che andò formando la sua visione dei giovani italiani anche negli anni successivi, si veda per esempio il brano seguente tratto da una intervista del 1973:

Prima gli uomini e le donne delle borgate non sentivano nessun complesso di inferiorità per il fatto di non appartenere alla classe cosiddetta privilegiata. Sentivano l'ingiustizia della povertà, ma non avevano invidia del ricco, dell'agiato. [...] Oggi, invece, sentono questo complesso di inferiorità. Se osserva i giovani popolari vedrà che non cercano più di imporsi per quello che essi sono, ma cercano invece di mimetizzarsi nel modello dello studente [...].⁴⁸

Rossana compare ancora in una serie di inquadrature da lontano, a sottolinearne il distacco da Ninetto, che la incorniciano tra le finestre e i balconi di una casa in costruzione; queste inquadrature vanno a formare un parallelo visivo con la serie di inquadrature dei curiosi alle finestre davanti alla casa dei defunti della scena precedente: come loro, Rossana spia dalle finestre e dai balconi, ma poi, con un gestaccio rivolto a Ninetto, scompare per sempre. A questo punto Ninetto ha capito di averla persa definitivamente e non sembra curarsene più di tanto, infatti ci prova subito con una delle amiche che è rimasta indietro e riesce ad estorcerle un casto bacio al quale anch'essa reagisce prima con una smorfia e poi scappando. La cinepresa riprende l'amica di Rossana che corre verso la sinistra dello schermo e Ninetto che corre verso destra a sottolineare ulteriormente la

⁴⁸ Pier Paolo Pasolini, in Luigi Sommaruga, 'Quant'eri bella Roma', *Il Messaggero*, 9 giugno 1973.

distanza che separa i due mondi dei personaggi (presumibilmente le ragazze sono condannate a vivere in quella miseria, mentre Ninetto, che andrà a lavorare alla FIAT, diventerà operaio scalando di un piccolo gradino la scala sociale).

Vediamo Ninetto ritornare dal padre correndo a perdifiato per i prati delle borgate e sui resti di un ponte, o di un acquedotto, di epoca romana che nell'inquadratura formano un taglio diagonale tra la campagna in primo piano e la città sullo sfondo:⁴⁹

Un solo rudere, sogno di un arco,
di una volta romana o romanica,
in un prato dove schiumeggia un sole
il cui ardore è calmo come un mare:
lì ridotto, il rudere è senza amore. Uso
e liturgia, ora profondamente estinti,
vivono il suo stile – e nel sole –
per chi ne comprenda presenza e poesia.⁵⁰



⁴⁹ Nella sceneggiatura di *Mamma Roma* c'è un passaggio che sembra esattamente la descrizione di questo luogo: "E in mezzo al prato, dei vecchi ruderi marrone, slabbrati, su una gobba del terreno. Sullo sfondo di un acquedotto incrostato di casupole e tuguri, questi ruderi alzano le loro forme sopravvissute: sogni di archi, ricordi di volte, briciole di arcate...". In Pier Paolo Pasolini, *Alì dagli occhi azzurri*, cit., p. 386.

⁵⁰ Da 'Poesie mondane', in *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 23.

Ninetto attraversa il ponte e salta nel vuoto, il montaggio stacca su Ninetto a mezz'aria: metaforicamente è come se egli compia, ignaro, tutta l'evoluzione (da sottoproletario a, mi si passi il termine, "sottoborghese") senza avere coscienza di dove andrà a cadere ("Dove va l'umanità? Boh!"):

Il sottoproletariato pasoliniano degli anni '60 non ha ancora scoperto alcuna possibilità politica di abbandonare le strutture marcescenti in cui si aggira vagabondando da un'eternità di anni, non ha ancora preso coscienza del gioco sottile che si combatte in tutti gli angoli del mondo da posizioni analoghe alle sue, non avverte ancora la consonanza della propria emarginazione paleoindustriale con quella più vasta e altrettanto tragica del terzo mondo.⁵¹

4.7. La morte (continua)



⁵¹ Sandro Petraglia, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 34.

La regia ritorna sulla scena dei morti in borgata con un primo piano di Totò in mezzo a due preti di colore (forse a ricordarci l'universalità del messaggio cristiano). Una barella viene caricata sopra un'ambulanza e la cinepresa ci mostra il dettaglio di una capigliatura femminile spuntare da un angolo sollevato del lenzuolo che ricopre il cadavere. Alcune persone riferiscono ulteriori macabri dettagli e pettegolezzi sulla morte della coppia. Tutta questa scena assomiglia sorprendentemente alla scena iniziale del film *Arrangiatevi* (1959) di Mauro Bolognini, a tal punto da convincere che si tratta anche qui, ancora una volta, di una delle molte citazioni cinefile di Pasolini – oltre che un nuovo omaggio al suo attore protagonista Totò che insieme a Peppino de Filippo aveva interpretato la pellicola di Bolognini. *Arrangiatevi*, che inizia con una voce fuori campo che dichiara come veritieri i fatti che si andranno a vedere, si apre con l'inquadratura di un palazzo in una zona di Roma piena di macerie e devastata dalle bombe della guerra appena finita; lo zoom ci porta davanti all'ingresso del palazzo dove una folla di curiosi circonda un'ambulanza col portellone aperto, arrivano i portantini e la cinepresa indugia sul dettaglio di un piede con una scarpa femminile che spunta dall'angolo sollevato del lenzuolo che ricopre il cadavere; Peppino de Filippo irrompe tra i curiosi, e proprio come Totò esordisce chiedendo cosa sia successo. Per quanto le due pellicole siano sostanzialmente molto diverse tra loro, entrambe utilizzano una comicità

dal retrogusto amaro ed affrontano alcune tematiche sociali in comune: il problema degli alloggi (e si è notata l'insistenza dell'occhio di Pasolini, nelle scene appena descritte, sugli edifici, le finestre, le catapecchie, ecc.), il controllo delle nascite (in *Arrangiatevi*, la famiglia con cui Totò e Peppino condividono la prima casa è molto numerosa), la prostituzione.

4.8. Di nuovo sulla strada: speculazioni intorno alla morte



Di nuovo in cammino lungo le strade polverose della periferia, impressionati da ciò a cui hanno appena assistito, i due si interrogano sul significato della vita e della morte. Un cartello stradale punta a est con la scritta “ISTAMBUL KM 4.253”:

schermo, e Totò e Ninetto procedono verso lo spettatore, ci suggerisce l'idea che i nostri due viandanti stiano procedendo verso nord, seguendo il tipico percorso di tutti gli emigranti meridionali (che non sono solo quelli del sud Italia, ma rappresentano simbolicamente gli emigranti di tutti i sud del mondo):⁵²

Alì dagli occhi Azzurri
uno dei tanti figli,
scenderà da Algeri, su navi
a vela e a remi, Saranno
con lui migliaia di uomini
coi corpicini e gli occhi
di poveri cani dei padri
sulle barche varate nei Regni della Fame. Porteranno con sé i bambini,
e il pane e il formaggio, nelle carte gialle del Lunedì di Pasqua.
Porteranno le nonne e gli asini, sulle triremi rubate ai porti coloniali.
Sbarcheranno a Crotone o a Palmi,
a milioni, vestiti di stracci
asiatici, e di camicie americane.
Subito i Calabresi diranno,
come da malandrini a malandrini:
«Ecco i vecchi fratelli,
coi figli e il pane e formaggio!»
Da Crotone o Palmi saliranno
a Napoli, e da lì a Barcellona,
a Salonicco e a Marsiglia,
nelle Città della Malavita.
Anime e angeli, topi e pidocchi,
col germe della Storia Antica
voleranno davanti alle willaye.⁵³

⁵² “[...] il neocapitalismo rende più profonda la divisione tra Nord e Sud, man mano che il Nord arricchisce, il Sud – in senso relativo e assoluto – impoverisce. Io sono nelle condizioni di percepire solo questo regresso (tu sai bene che il Sud comincia alla periferia di Roma). È l'impoverimento dell'Italia che è, per me, l'attualità, il fatto di moda”, Pier Paolo Pasolini, in Alberto Arbasino, *Sessanta posizioni* (Milano: Feltrinelli, 1971), p. 354.

⁵³ Da ‘Profezia’, in Pier Paolo Pasolini, *Alì dagli occhi azzurri*, cit., p. 491. Da notare la forma a croce di questa poesia.

Il cartello stradale che indica l'oriente è dunque implicitamente ricco di suggestioni: l'est è il punto dove sorge il sole, dove ogni giorno si ripete il rito della rinascita, celebrato da sempre nelle società pagane contadine e da qui trasportato nella simbologia cristiana a simboleggiare Gesù risorto:⁵⁴ “Come la folgore viene da oriente e brilla fino a occidente, così sarà la venuta del Figlio dell'uomo”.⁵⁵ Il sole poi, in questo film che dopotutto parla anche di marxismo, può qui facilmente essere anche interpretato come il *sol dell'avenir*.

Per quanto riguarda l'indicazione Istanbul, la città è da sempre considerata la porta d'accesso privilegiata verso oriente, crocevia di culture e di religioni, e proprio a Istanbul, dal 1957, si stava progettando il ponte sul Bosforo che avrebbe congiunto la metà europea con la metà asiatica. Il ponte a questo punto diventa nel film un'immagine concreta carica di significati metaforici, e proprio nell'inquadratura successiva vediamo Totò e Ninetto che camminano sopra un ponte in costruzione: solo dopo averlo attraversato incontreranno il corvo che li tragherà verso una nuova fase di coscienza storica di se stessi (almeno nelle intenzioni).

Siamo in un momento cruciale del film, ancora la morte incombe, ma solo come presagio di rinascita. Alle ingenuità domande di Ninetto sulla

⁵⁴ Le chiese cattoliche, ad esempio, sono costruite in modo che il sole sorga alle spalle dell'altare così che alla prima messa del mattino i fedeli ricevano la luce in volto, quasi che dall'abside, dove prende posto l'officiante, si sprigioni una diretta emanazione del divino.

⁵⁵ Matteo 24: 27.

morte, il padre risponde inizialmente in maniera irrazionale, facendo degli scongiuri superstiziosi che radicano il suo personaggio ancora di più nel mondo contadino tradizionale.⁵⁶ Ninetto, con una battuta, ci fornisce un nuovo spunto di riflessione, egli dice al padre: “A papà, come me piacerebbe essere un pappagallo! Così almeno camperei du’ o trecent’anni!”. Non hanno ancora incontrato il corvo ma, alla luce di ciò che accadrà nel corso del film, il pappagallo sembra rappresentarne l’esatto opposto: il pappagallo, che ripete ciò che sente senza nessuna coscienza critica, campa due o trecento anni, mentre il corvo querulo e filosofo che indaga, spiega e pone quesiti, farà una brutta fine come quelli che proverbialmente non si fanno i fatti propri (o come il grillo parlante di Pinocchio, che viene ucciso a causa delle verità scomode che racconta).

Dopo l’iniziale reazione superstiziosa di Totò che fa le corna per scacciare la iattura della morte, eccolo improvvisamente trasformarsi in una sorta di filosofo maccheronico disquisendo le differenze fra la morte di un ricco e quella di un povero; in sottofondo partono le note di *Fischia il vento*, che in tutto il film sottolineerà i momenti di maggiore coinvolgimento politico, e la cinepresa inquadra dal basso verso l’alto Totò e Ninetto che camminano sul ponte, come fosse una soggettiva dalla fossa d’un cimitero:

TOTÒ (*brancolando, cerca nella confusione della vita qualche verità filosofica*) È morto un ricco! Qui giace uno pieno de soldi. È morto er più ricco der camposanto. Pensa un po’ che fregatura pe’ llui. Beato er poveraccio, che pochi hanno saputo che è

⁵⁶ Vedi Ernesto de Martino, *Sud e magia* (Milano: Feltrinelli, 1959).

morto... E scrivono: “È morto UNO, avanti un altro!” E invece no, per un ricco morì è come pagare il conto alla vita. Paga sì, ma la vita gli ha dato qualche cosa, invece il poveraccio paga e dalla vita non ha avuto niente. Che fa il poveraccio? Passa da una morte all'altra morte.

Questo passaggio ha tutta l'apparenza di essere un nuovo omaggio di Pasolini a Totò: come Pasolini, anche Totò scriveva poesie e l'idea generale di queste poche battute sembra derivare direttamente dalla famosissima poesia di Totò “A livella”, i cui protagonisti sono gli spiriti di due morti in un cimitero napoletano, uno ricco e l'altro povero, e dove il tema principale è quello dell'azzeramento delle differenze di classe che opera la morte, nonostante, esteriormente e agli occhi dei vivi, esse ancora sembrano resistere nell'aspetto delle due tombe, una ovviamente lussuosa e l'altra umilissima.⁵⁷

È a questo punto che finalmente entra in scena il nuovo compagno di viaggio, il corvo, a dare una base ideologica alle intuizioni ingenuie di Totò:

a black bird, the inversion of the white dove of the Holy Ghost, joins father and son to form an unholy trinity.⁵⁸

Il corvo reitera sotto nuova forma la domanda (“Dove va l'umanità?”) che apre il film: “Amici dove andate?”, e ancora, non avendo ricevuto

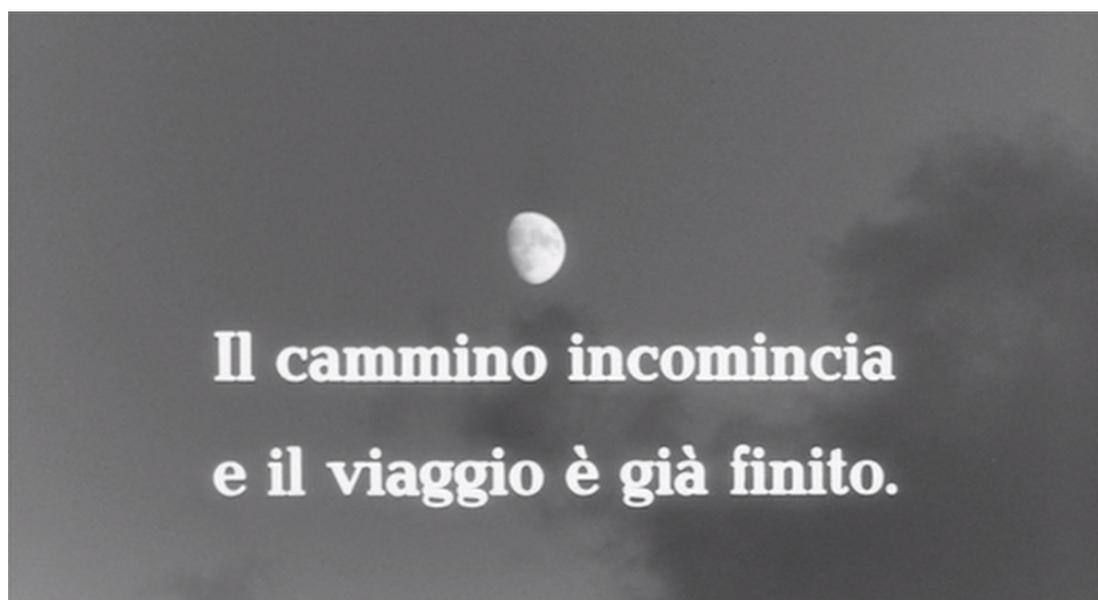
⁵⁷ L'immagine era già stata utilizzata da Pasolini per la morte di un personaggio nel soggetto per un film del 1959-60, ‘I morti di Roma’: “Oramai scende la notte: il cupo pellegrinaggio è finito: il principe affronta la prima notte della sua eternità, insieme agli umili che la sorte gli ha accomunato negli ultimi attimi della vita, ognuno ignaro di ciò che nella vita è stato...”, in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. 2, p. 2607.

⁵⁸ Maurizio Viano, *A Certain realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, cit., p. 147.

risposta: “Allora amici dove andate?”. Totò e Ninetto ancora non hanno capito da dove giunge la voce, ed il corvo li incalza: “Non mi volete come compagno di strada, eh?”. Esso, e vedremo che è una sorta di personaggio onnisciente, già sa di essere una compagnia scomoda per i due, sa che essi preferirebbero camminare senza pensieri: poiché, in ogni caso, la meta è ignota, meglio dunque non arrovellarsi troppo il cervello e pensare soltanto ai propri piccoli interessi. È Ninetto, che rappresenta il futuro e nel futuro è ciecamente proiettato, a scorgere per primo l’uccello appollaiato sopra un palo con alle spalle una betoniera, a ricordarci nuovamente che il mondo in cui tutti loro si muovono è un mondo ancora tutto da costruire.

4.9. Didascalia su sfondo fisso: cielo con nuvole e luna di $\frac{3}{4}$:

Il cammino incomincia
e il viaggio è già finito.



Questa didascalia anticipa ciò che il corvo ripeterà in chiusura poco prima di essere ucciso da Totò:

CORVO Ormai non ve lo chiedo neanche più dove andate, sento che arriveremo alla fine e io che so tante cose, questo non lo saprò mai. Mah, il cammino incomincia e il viaggio è già finito.

Il passo è oscuro e aperto a molte interpretazioni, resta il fatto che nonostante il viaggio dei tre personaggi inizi qui, non è certo qui che finisce, e anche alla fine del film, dove sarà il corvo a pronunciare la stessa affermazione, un altro viaggio incomincerà subito dopo la sua morte. Anche nella favola francescana che il corvo racconterà più avanti, i due fraticelli si metteranno in viaggio una prima volta per evangelizzare i falchi e i passerii, e una seconda volta per ricominciare daccapo la loro evangelizzazione degli uccelli; il viaggio e il movimento verso una non meglio determinata meta è il vero motore e tema ricorrente di un film che Pasolini stesso definì “una favola picaresca”, basti ricordare gli autobus che transitano senza mai aspettare i passeggeri, gli attori degli spettacoli itineranti, gli aerei che decollano.

La luna, che in un'inquadratura fissa fa da sfondo alla didascalia è ancora di tre quarti, a ricordarci che le aspirazioni umane, a questo punto della storia e della “Storia” sono ancora forti, per quanto non pienamente realizzate. Non è una luna piena, ma presumibilmente la sua forza

d'attrazione è ancora molto efficace, capace di trascinare padre e figlio – per un tratto di strada – sulle orme del corvo ideologo.

La presenza della luna sullo sfondo e l'amore per Dante che ha sempre esercitato una grande influenza su Pasolini, suggeriscono che questa didascalia possa essere una citazione indiretta dei versi 22-26 del canto II del *Paradiso* dove il poeta, nel descrivere la rapidità dell'ascesa di Dante e Beatrice al cielo della Luna, utilizza la similitudine della velocità di una freccia che raggiunge il bersaglio non appena viene scoccata, facendo ricorso allo *ÿsteron-pròteron*, cioè quella figura retorica per la quale si anticipa un'azione, quella di raggiungere il bersaglio, che nello svolgimento logico degli eventi dovrebbe seguire allo scoccarsi dall'arco:

Beatrice in suso, e io in lei guardava;
e forse in tanto in quanto un quadrel posa
e vola e da la noce si dischiava,
giunto mi vidi ove mirabil cosa
mi torse il viso a sé; [...] ⁵⁹

Il percorso della freccia è ricostruito a ritroso dal bersaglio alla corda dell'arco, e la figura retorica dello *ÿsteron-pròteron* serve a sottolinearne efficacemente l'istantaneità, proprio come se il suo viaggio finisca prima di cominciare. Allo stesso modo, in Pasolini, si può dire che il viaggio dell'umanità rappresentata da Totò e Ninetto sia già finito in quanto la nuova preistoria verso cui sono in cammino è già iniziata: il film è

⁵⁹ *Paradiso*, II; 22-26.

ambientato nella periferia romana, ultimo baluardo del terzo mondo nella poetica pasoliniana, ma il mondo tutt'intorno si è ormai avviato verso un percorso irreversibile, già Milano o Torino (dove Ninetto andrà a lavorare) ad esempio, fanno ormai pienamente parte di quel nuovo mondo industriale capitalistico dove gli operai non sono più sottoproletari; il viaggio verso queste mete non è dunque lungo e può ben finire ancora prima di cominciare: sia chiaro, poi, che tale viaggio non è necessariamente spaziale, ma puramente spirituale proprio come lo era quello di Dante e Beatrice verso il cielo della Luna.

4.10. Il compagno di viaggio



Il ponte che i nostri eroi attraversano è il viadotto dell'autostrada Roma-Fiumicino (e Fiumicino, come abbiamo visto, è infatti la direzione – non certo la meta – verso cui essi viaggiano, dove alla fine del film, vicino a delle piste d'atterraggio, incontreranno Luna); al tempo in cui veniva girato *Uccellacci e uccellini*, era in fase di ricostruzione dopo che il 28 giugno 1965 una frana investì l'ansa della Magliana ed il viadotto autostradale distruggendolo. Siamo ora al di là del ponte ed il corvo chiede educatamente di potersi unire a loro per percorrere un tratto di strada insieme – è l'ideologia che accompagna l'umanità prima di essere superata dalla storia.

Di nuovo il corvo insiste domandando quale sia la destinazione del loro peregrinare e Totò risponde in maniera vaga, riecheggiando la presunta risposta di Mao a Edgar Snow che ha aperto il film dopo i titoli cantati:

CORVO Allora visto che dobbiamo fare un pezzo di strada insieme, volete dirmi dove siete diretti?

TOTÒ Andiamo quaggiù.

CORVO Ma dove? E' un po' vago, dove quaggiù?

TOTÒ Quaggiù...

e ancora, poco dopo:

CORVO Allora, scusatemi se insisto, non volete dirmi dove andate?

TOTÒ Gliel'ho detto, laggiù.

CORVO Ma dove laggiù? A destra, a sinistra, dritti?

TOTÒ Laggiù, in fondo.

Si intuisce qui la profonda differenza d'impostazione mentale che divide i mondi di questi personaggi: per il corvo, politicamente attivo, sembra necessario dover prendere una direzione precisa, non concepisce l'andare senza una meta; per Totò non sembra avere importanza la destinazione, sa che prima o poi arriverà da qualche parte e sa anche che, alla fine del viaggio, la meta ultima sarà la morte. Non ricevendo risposte esaustive, il corvo allora prova ad indovinare qualcosa sulla vita dei due. Indovinare forse non è la parola giusta, il corvo, intellettuale marxista che, come abbiamo detto, è onnisciente in virtù della sua alta coscienza storica, politica e sociale, semplicemente già conosce il tipo di umanità che Ninetto e Totò rappresentano: sa che Ninetto andrà a fare l'operaio alla FIAT e che quindi rispetto al padre contadino ha compiuto un piccolo passo evolutivo all'interno della nuova preistoria;⁶⁰ sa che padre e figlio sono ancora legati ai valori della famiglia e della religione, infatti sono stati al battesimo del figlio di un compare (forse lo stesso compare che nel passo tagliato della sceneggiatura Totò incontrava al bar Las Vegas); sa che nonostante tutto, la loro cultura è ancora profondamente superstiziosa, infatti sono stati da una

⁶⁰ Vale la pena qui sottolineare come questa definizione, "nuova preistoria", ricorra con insistenza in *Poesia in forma di rosa* (1964). Come fa notare Sapelli: "Pasolini prende in prestito un concetto di Engels espresso nell'*Antidübring* (1878), in cui si afferma che il socialismo è il passaggio dell'umanità dalla preistoria alla storia. [...] Verrà dunque un tempo in cui lo sviluppo delle forze produttive sarà talmente elevato da cancellare la proprietà privata dei mezzi di produzione, rendendo così l'uomo libero di essere un giorno pescatore, un giorno cacciatore, un giorno inventore.", in Giulio Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, cit., p. 31.

fattucchiera per curare il verme solitario di Ninetto. Grazie agli strumenti dell'analisi marxista il corvo è in grado di conoscere la storia dell'umanità che Totò e Ninetto incarnano, ne conosce il passato, ma non il futuro; a Ninetto che gli chiede se è o no un profeta, egli non risponde. L'intero passo sembra una trasposizione, ancora una volta, di alcuni versetti del vangelo di San Matteo:

Sorgeranno molti falsi profeti e inganneranno molti; per il dilagare dell'iniquità, l'amore di molti si raffredderà. Ma chi persevererà sino alla fine, sarà salvato. Frattanto questo vangelo del regno sarà annunziato in tutto il mondo, perché ne sia resa testimonianza a tutte le genti; e allora verrà la fine.⁶¹

Il corvo rischia di passare per un falso profeta, soprattutto per il fatto che la sua ideologia (quella comunista di prima della morte di Togliatti) è ormai superata dalla storia; per il dilagare del consumismo il partito ha già perso molti tesseraati, ma i Totò e i Ninetto che persevereranno fino alla fine si salveranno. Nel frattempo il marxismo verrà annunciato a tutto il mondo, il corvo fa la sua parte rivelandolo ai suoi compagni di viaggio e prima di morire si dice sicuro che qualcuno arriverà e porterà avanti la sua bandiera continuando la sua predicazione, stavolta sulla base non dei vecchi dogmatismi, bensì della situazione politica e sociale nell'era della nuova preistoria:

in questi anni siamo entrati in un periodo della storia che comincia ormai a estendersi oltre le possibili previsioni di Marx e di Lenin: almeno in tre direzioni: I) La scienza atomica e la conquista dello spazio; II) La presenza del Terzo

⁶¹ Matteo 24: 11-14.

Mondo e la fine del vecchio colonialismo; III) L'evoluzione del capitalismo verso forme nuove di tecnocrazia.⁶²

A questo punto anche Totò inizia ad interrogare il corvo, gli chiede: “Scusi io non l’ho mai vista da queste parti, da dove viene, lei chi è?”. Anche il corvo non risponde direttamente alla domanda, non dice chi è, dice solo da dove viene; e lo dice in maniera enigmatica, infarcendo la propria di risposta di ambigui riferimenti marxisti ed evangelici:

CORVO Il mio paese si chiama Ideologia, vivo nella capitale, la città del futuro, in via Carlo Marx al n° 70 volte 7.

L'utilizzo, da parte di questo corvo ideologo di sinistra di prima della morte di Togliatti (e si noti, in ciò che seguita a dire il corvo, la citazione togliattiana “veniamo da lontano e andiamo lontano”), di fonti evangeliche suggerisce già una piena assimilazione delle indicazioni del *Memoriale di Yalta*, oltre a trovare piena giustificazione nelle riflessioni di Pasolini stesso:

quello che sto dicendo e facendo con i film e con le opere, è proprio questo, cioè l'affermare una religiosità del marxismo: [...] Gramsci cos'è stato? È stato un grandissimo (come uomo, dico, non come pensatore ma in parte anche come pensatore) spirito religioso nel senso grande della parola [...].⁶³

Ma in sceneggiatura la battuta è leggermente diversa e il numero civico del domicilio del corvo è “al numero 1000 e non più 1000”; nel film

⁶² Pier Paolo Pasolini, ‘Dialoghi con Pasolini’, *Vie Nuove*, 4, 28 gennaio 1965, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., pp. 370-371.

⁶³ Pier Paolo Pasolini, ‘Una discussione del ‘64’, in AA.VV., *Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo*, cit., p. 113.

Pasolini decide di eliminare questa eco medievale di millenaristica fine del mondo e opta per la famosa esortazione di Gesù al perdono:

Allora Pietro gli si avvicinò e gli disse: “Signore, quante volte dovrò perdonare al mio fratello, se pecca contro di me? Fino a sette volte?”. E Gesù gli rispose: “Non ti dico fino a sette, ma fino a settanta volte sette”.⁶⁴

Non è la prima volta che Pasolini utilizza questo passo evangelico, già l’aveva fatto, in maniera però più velata, in *Accattone*⁶⁵ e, più esplicitamente, nella poesia ‘Progetto di opere future’:

[...] e una lassa
di settanta volte sette (mila) versi, per coro
e orchestra, con settantamila violini e una grancassa.⁶⁶

Totò e Ninetto rispondono al corvo per le rime, ribaltando in farsa quello che voleva invece essere un discorso impegnato del corvo:

TOTÒ E noi al Borgo della Mondezza...
NINETTO ...in via Morti de Fame...
TOTÒ ... al n° 23...
NINETTO ...sotto er Monte de le Marane Chiare...
TOTÒ ... famoso in tutto il mondo per il martirio di Sant’Analfabeta!

Essi, al contrario del corvo, non abitano in centro, sono ai margini della società e della storia, e provengono dagli strati più umili della società; appartengono a quell’immondizia che viene lasciata sulla spiaggia al ritirarsi della marea e che incarna per Pasolini l’unica speranza per il futuro:

⁶⁴ Matteo 18: 21-22.

⁶⁵ “Ascolta Accattone, quello che ti dice il profeta! Oggi te vendi l’anello, domani la catenina, fra sette giorni l’orologio, e fra settantasette giorni non ciai nemmeno l’occhi per piagne!”, in Pier Paolo Pasolini, *Alì dagli occhi azzurri*, cit., p. 280.

⁶⁶ Da ‘Progetto di opere future’, in Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 183.

Ma nei rifiuti del mondo, nasce
un nuovo mondo [...]
Nascono potenze e nobiltà,
feroci, nei mucchi di tuguri,
nei luoghi sconfinati dove credi
che la città finisca, e dove invece
ricomincia, nemica, ricomincia
per migliaia di volte, con ponti
e labirinti, cantieri e sterri,
dietro mareggiate di grattacieli,
che coprono interi orizzonti.⁶⁷

Camminano ora tutti e tre lungo una strada battuta dal sole, siamo già a metà del tragitto e presumibilmente è mezzogiorno; la strada è divisa in due da una siepe, da una parte camminano il corvo e Totò, che sembra avere problemi intestinali⁶⁸ e si lamenta dei dolori che gli provoca un callo ai piedi – probabilmente dovuto al molto camminare,⁶⁹ e dall'altra, spensierato e quasi danzando Ninetto, a marcare ancora una volta visivamente il suo distacco tanto dal padre quanto dal corvo. Il corvo nuovamente racconta a padre e figlio il loro passato, in una sorta di rifacimento delle beatitudini,⁷⁰ racconta loro tutto ciò che hanno fatto dal mattino fino a quando hanno incontrato lui per la strada al di là del ponte:

CORVO Beati voi sì, che ve ne andate come padroni per le strade della periferia e della città, che entrate col sole e i giovani operai nei baretto delle otto del mattino,

⁶⁷ Da 'Sesso, consolazione della miseria', in Pier Paolo Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit., pp. 39-40.

⁶⁸ Vedi più avanti cap. 4.18.

⁶⁹ Vedi più avanti la scena del callifugo (cap. 420) e cfr. la sceneggiatura di *Mamma Roma* dove ci sono, parolacce a parte, due battute praticamente uguali: "MAMMA ROMA Mannaggia, 'sta stradaccia, co' tutti 'sti sassi! Ciò un calletto che me fà morì, mannaggia la troia!"; "MAMMA ROMA Mannaggia a 'sto calletto! Me fà morì". In Pier Paolo Pasolini, *Alì dagli occhi azzurri*, cit., p. 371 e p. 454.

⁷⁰ Matteo 5: 1-12.

che date bacetti a ragazze vestite d'angeli, che discorrete della vita e della morte con le prime parole che vi vengono alle labbra... mah, invece io...

Il ricorso alle beatitudini è un altro degli stilemi cari a Pasolini;⁷¹ nell'episodio tagliato 'L'uomo bianco', è Ninetto a pronunciare un elenco di beatitudini⁷² (dove però al posto di "beati" egli dice "un applauso").⁷³

Il corvo e Ninetto hanno un piccolo scambio di battute – prima che il corvo si dilunghi nel racconto della favola francescana – che conclude la serie di ammiccamenti al lessico religioso prima di introdurre quella parte del racconto che è tutta esplicitamente incentrata sul discorso della religione. Seguendo il gusto per la contaminazione e per la sineciosi caro all'autore sembra, in questo film, che quando Pasolini vuole parlare di comunismo utilizzi una terminologia religiosa e, viceversa, quando parla di religione, utilizzi una terminologia marxista (si vedano più avanti, a proposito dei discorsi di San Francesco, i capp. 4.12 e 4.16):

CORVO ...i miei genitori sono il Sig. Dubbio e la Sig.ra Coscienza
NINETTO Io invece so' Ninetto, di Innocenti Totò e di Semplicetti Grazia
CORVO La vostra innocenza, la vostra semplicità e la vostra grazia sono religiose, è religione la forza che vi porta un passo dopo l'altro per la vostra strada che nessuno sa, che siate contadini o operai non importa, una strada che vi conduce lontano, là dove tutte le strade del mondo si incontrano...

⁷¹ Vedi ad esempio: "(Beati gli inconsapevoli, che di essi è il regno della terra.)", da 'Squarci di notti romane', in Pier Paolo Pasolini, *Alì dagli occhi azzurri*, cit., p. 14.

⁷² Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, pp. 87-88.

⁷³ Come viene fatto notare dal curatore del Meridiano Mondadori sul cinema di Pasolini, il manoscritto originale conservato al Gabinetto Vieusseux presenta il testo con la dicitura "beati", poi modificata probabilmente su consiglio di Lucio Settimio Caruso. Vedi Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. 2, pp. 3094-95.

4.11. La favola di Frate Ciccillo e di Frate Ninetto



Il racconto del corvo era stato inizialmente pensato da Pasolini come uno degli episodi che avrebbero dovuto comporre il film come un trittico. In fase di lavorazione – come abbiamo ripetutamente notato – l’episodio ‘L’uomo bianco’ fu eliminato,⁷⁴ mentre questo episodio dei frati francescani fu inserito nell’economia del film sotto forma, appunto, di racconto del corvo:

Prodotto visivo, cioè, dell’ideologia del corvo, che riconosce, da marxista sia pure extravagante, la bontà di una certa politica della Chiesa, ecc., ecc., e comunque il significato anti-borghese di ogni sacralità.⁷⁵

⁷⁴ Ne rimangono solo poche immagini girate senza sonoro col titolo *Totò al circo* conservate al Centro Studi Archivio Pasolini presso la Cineteca di Bologna.

⁷⁵ Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., p. 53.

Il corvo inizia a raccontare la sua favola esordendo con una piccola introduzione che serve ad accompagnare lo stacco dal primo piano del corvo al nuovo – lungo – segmento narrativo, e che ci fornisce l'ambientazione storica dei fatti oltre ad invitarci esplicitamente ad una lettura metaforica, radicata nel presente, dei fatti:

CORVO Siamo nel 1200, il riferimento a fatti o persone dei nostri giorni, non è affatto casuale...

Lo stacco avviene su un albero spoglio con degli uccelli appollaiati (il corvo aveva annunciato che si tratta di una “strana storia di uccellacci e uccellini”). L'albero sembrerebbe essere un albero di fico, le poche foglie secche che pendono dai suoi rami sembrano abbastanza larghe e carnose, proprio come quelle che nell'iconografia tradizionale ricoprono le nudità di Adamo ed Eva. Ma se davvero si trattasse di un fico (e se così fosse non è certamente per pura casualità), alla luce dei numerosi altri riferimenti che vengono fatti a questa pianta nel corso di questo episodio francescano, è ragionevole ipotizzare che lo strato semantico aggiunto a quest'immagine abbia qualcosa a che fare con la famosa parabola del fico:

La mattina dopo, mentre rientrava in città, ebbe fame. Vedendo un fico sulla strada, gli si avvicinò, ma non vi trovò altro che foglie, e gli disse: “Non nasca mai più frutto da te”. E subito quel fico si seccò. Vedendo ciò i discepoli rimasero stupiti e dissero: “Come mai il fico si è seccato immediatamente?”. Rispose Gesù: “In verità vi dico: Se avrete fede e non dubiterete, non solo potrete fare ciò che è accaduto a questo fico, ma anche se direte a questo monte: Levati di lì e gettati nel mare, ciò avverrà. E tutto quello che chiederete con fede nella preghiera, lo otterrete”.⁷⁶

⁷⁶ Matteo 21: 18-22.

Una lettura interpretativa di questo tipo trova la sua giustificazione in parte nel fatto che pochi anni dopo, nel 1968, Pasolini realizzerà *La sequenza del fiore di carta*, esplicitamente ispirato alla parabola evangelica. In *Uccellini e uccellini* Pasolini traspone in sceneggiatura il passo del vangelo ma non alla lettera, come aveva già fatto ne *Il Vangelo secondo Matteo*, bensì per analogia e per aggiungere ulteriori sfumature alla propria metafora. Come nella parabola il fico è secco, e proprio come Gesù ai suoi discepoli, anche il San Francesco di Pasolini esorterà Frate Ciccillo ad avere fede, poiché grazie alla fede egli riuscirà non solo a parlare, ma ad evangelizzare gli uccelli.

Nel corso di questo stesso episodio il fico ritornerà ad essere evocato prima nelle parole della Sora Grifagna e poi, ritornati al presente del film, da Totò quando decide di uccidere e mangiare il corvo.⁷⁷ Questi due ulteriori accenni al fico, che di per sé, non sono particolarmente significativi ed appaiono del tutto incidentali, sono però indicativi di un motivo ispiratore; al di là delle interpretazioni dottrinali della parabola evangelica e della simbologia del fico, è più utile vedere come Pasolini stesso interpretasse questa parabola (a proposito del film *La sequenza del fiore di carta*) per capire in che modo ne possa avere utilizzato l'immagine :

This is an episode [del Vangelo, *n.d.r.*] which has always been very mysterious to me and there are several contradictory interpretations of it. The way I've interpreted it goes like this: that there are moments in history when one cannot be innocent, one must be aware; not to be aware is to be guilty. So I got Ninetto to walk up Via Nazionale and while he's walking along without a thought in his head

⁷⁷ “Come facevano gli antichi, che buttavano via i cocci e si mangiavano i fichi!”.

and completely innocent a number of images of some of the most important and dangerous things happening in the world pass superimposed across Via Nazionale – things he is not aware of like the Vietnam War, relations between the West and the East and so on: these are just shadows which pass above him which he does not know about. Then at a certain moment you hear the voice of God in the middle of the traffic urging him to know, to be aware, but like the fig tree he does not understand because he is immature and innocent and so at the end God condemns him and makes him die.⁷⁸

Tutto ciò è facilmente riconducibile a *Uccellacci e uccellini*: Frate Ciccillo e Frate Ninetto sono incaricati di andare per il mondo a diffondere la conoscenza in mezzo agli ignari uccelli del cielo. Fuor di metafora – e applicando la stessa chiave al resto del film –, il tempo dell’innocenza è finito (da notare che Ninetto è figlio di Innocenti Totò e di Semplicetti Grazia), nell’era della nuova preistoria non c’è più posto per l’ignoranza, essa non può più essere accettata, ed infatti il corvo si incarica del compito di insegnare qualcosa ai due viandanti; se essi non impareranno nulla da lui, saranno destinati a morire come il fico.

4.12. San Francesco



⁷⁸ Pier Paolo Pasolini, *Pasolini on Pasolini. Interviews With Oswald Stack*, cit. p. 131.



Il campo visivo si allarga, e ora insieme al fico la cinepresa inquadra un gruppo di frati inginocchiati ad ascoltare la predica di San Francesco agli uccelli:

S. FRANCESCO Voi che non volete sapere, che vivete come assassini tra le nuvole, che vivete come banditi nel vento, che vivete come pazzi nel cielo, voi che avete la vostra legge fuori dalla legge, e passate i giorni in un mondo che sta ai piedi del mondo e non conoscete il lavoro e ballate ai massacri dei grandi, noi possiamo conoscervi solo attraverso Dio perché i nostri occhi si sono troppo abituati alla nostra vita e non sanno più riconoscere quella che voi vivete nel deserto o nella selva ricchi solo di prole, noi dobbiamo sapervi riconcepire e siete voi a testimoniare Cristo ai fedeli inariditi con la vostra allegrezza, con la vostra pura forza che è fede...

Scomponendo e leggendo tra le righe: “Voi che non volete sapere”, si riferisce a Totò e Ninetto (e in generale alla classe sociale che essi rappresentano), non vogliono sapere, sono contenti di preoccuparsi solo delle loro contingenze quotidiane, ed infatti verso la fine del film i due iniziano a stancarsi dei discorsi del corvo e decidono di ucciderlo; “che vivete come assassini tra le nuvole”, l’immagine riporta immediatamente ai

falchi (e quindi alla classe borghese), che vedremo, alla fine della predicazione dei due fraticelli, piombare dal cielo e uccidere un passero; “voi che avete la vostra legge fuori dalla legge”, è applicabile sia ai passeri/proletari, sia ai falchi/borghesi: la legge è il messaggio di Cristo, riassumibile col messaggio che Ciccillo e Ninetto portano agli uccelli, il messaggio della necessità di amore reciproco coi propri simili come condizione necessaria alla pace;⁷⁹ “e ballate ai massacri dei grandi”, è chiaramente riferito ai passeri/proletari, tanto più che, si vedrà, il linguaggio dei passeri sarà quello dei saltelli, una specie di ballo; “noi possiamo conoscervi solo attraverso Dio perché i nostri occhi si sono troppo abituati alla nostra vita e non sanno più riconoscere quella che voi vivete nel deserto o nella selva ricchi solo di prole”, questo passaggio è rivolto agli intellettuali, sia a quelli compromessi col potere, sia a quelli illuminati come il corvo: essi non conoscono le vere condizioni dei proletari perché vivono nell’agio, sono borghesi, e l’unica vera occasione che hanno per conoscere i problemi della società è attraverso la militanza: difatti, sia Frate Ciccillo che il corvo non solo si impegnano in prima persona a raggiungere, anche fisicamente, i destinatari del loro messaggio, ma attraverso questa frequentazione hanno l’opportunità di conoscerli personalmente, di

⁷⁹ Vedi Matteo 22: 36-40, “Maestro, qual è il più grande comandamento della legge?”. Gli rispose: “*Amerai il Signore Dio tuo con tutto il cuore, con tutta la tua anima e con tutta la tua mente. Questo è il più grande e il primo dei comandamenti. E il secondo è simile al primo: Amerai il prossimo tuo come te stesso. Da questi due comandamenti dipendono tutta la Legge e i Profeti*”.

mischiarsi a loro e quindi di imparare oltre che insegnare; “la vostra pura forza che è fede”, già prima di cominciare il proprio racconto il corvo aveva notato, a proposito dei suoi compagni di viaggio che “è religione la forza che vi porta un passo dopo l’altro per la vostra strada...”.

Di nuovo viene da notare la somiglianza di questo discorso con un brano della poesia ‘Profezia’, uno dei testi più significativi per l’esegesi di *Uccellacci e uccellini*, raccolta nel volume miscelaneo *Alì dagli occhi azzurri*, poesia che contiene in nuce molte delle riflessioni che informano l’impianto ideologico di *Uccellacci e uccellini*. Nello specifico del brano citato, le somiglianze non sono solo a livello formale, come l’utilizzo dell’anafora “voi che” (nella poesia il soggetto cambia in “essi che”), ma anche e soprattutto a livello contenutistico, col ritorno di espressioni affini come “che non vollero mai sapere”, “che vissero come assassini”, “che si costituirono/leggi fuori dalla legge”, “che ballarono/alle guerre borghesi”:

Essi sempre umili
Essi sempre deboli
essi sempre timidi
essi sempre infimi
essi sempre colpevoli
essi sempre sudditi
essi sempre piccoli,
essi che non vollero mai sapere, essi che ebbero occhi solo per implorare,
essi che vissero come assassini sotto terra, essi che vissero come banditi
in fondo al mare, essi che vissero come pazzi in mezzo al cielo,
essi che si costruiscono
leggi fuori dalla legge,
essi che si adattarono
a un mondo sotto il mondo
essi che credettero
in un Dio servo di Dio,
essi che cantavano

ai massacri dei re,
essi che ballavano
alle guerre borghesi,
essi che pregavano
alle lotte operaie...⁸⁰

San Francesco, nel dare mandato a Frate Ciccillo e a Frate Ninetto di andare ad evangelizzare gli uccelli, utilizza una terminologia scopertamente marxista, parlano di classe dei falchi “che sono prepotenti” e di classe dei passerì “che sono umili”:⁸¹ Ciccillo accetta l’incarico senza discutere: come anche il suo alter ego Totò, è un uomo ligio al dovere; invece Ninetto cerca di svignarsela, come il suo doppio nel presente del film, ma è subito richiamato all’ordine dal suo superiore il quale gli fa un discorso sulla fede e sulla santità, e su come sia necessario, per delle persone umili e che non sono dei santi, affiancare le opere alla fede.

Pasolini afferma di aver scelto San Francesco in maniera del tutto casuale, come conseguenza del fatto di avere pensato agli uccelli e quindi in conseguenza del fatto che San Francesco predicava agli uccelli; ma, prosegue, “Il mio Francesco è comunque una figura simbolica, da favola,

⁸⁰ Da ‘Profezia’, in Pier Paolo Pasolini, *Ali dagli occhi azzurri*, cit., p. 492.

⁸¹ E che riecheggia a sua volta un verso della poesia ‘Vittoria’: “il loro nuovo male/è SEMPRE, ANCORA la divisione del mondo”, in Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 206. Nel risvolto di copertina dell’edizione 1964, di sicura attribuzione pasoliniana, si legge anche: “E il tentativo, stentato, di identificare la condizione presente dell’uomo (diviso in due Razze, ormai, più che in due Classi) come l’inizio di una Nuova Preistoria (non meglio identificata) – che è il motivo ossessionato di tutto il libro”. Ibidem, p. 208.

che rappresenta la Chiesa in un periodo di grande progresso”.⁸² A noi sembra che la scelta di San Francesco, oltre a voler essere un omaggio al *Francesco giullare di Dio* (1950) di Rossellini, sia altamente significativa e che sia particolarmente rivolta alla parte intellettuale (e quindi borghese) del pubblico: il santo, infatti, era figlio di un ricco mercante borghese, e rinunciò a tutti i suoi averi facendo voto di povertà per avvicinarsi agli umili,⁸³ quindi a Dio attraverso di essi; lo stesso motivo del ricco borghese che si spoglia di tutti i propri averi verrà nuovamente riproposto da Pasolini nella scena finale di *Teorema*, in cui il Padre dona la propria fabbrica agli operai e nudo (fisicamente) si allontana nel deserto (luogo privilegiato dai mistici nella simbologia e nella narrativa cristiana).

4.13. L'evangelizzazione dei falchi



⁸² Pier Paolo Pasolini, in Francesco Bolzoni, 'Lo scandalo di Francesco', *Orizzonti*, 5 giugno 1966.

⁸³ Vedi Matteo 19: 23-24, "Gesù allora disse ai suoi discepoli: In verità vi dico: difficilmente un ricco entrerà nel regno dei cieli. Ve lo ripeto: è più facile che un cammello passi per la cruna di un ago, che un ricco entri nel regno dei cieli".



I due fraticelli arrivano ai piedi della rocca di Assisi e lì Frate Ciccillo decide di fermarsi per compiere la prima parte della sua missione, facendo voto di non muoversi da quel luogo finché non avrà evangelizzato i falchi. Ma l'attesa è lunga e i primi tentativi di Ciccillo di parlare la lingua dei falchi falliscono scatenando l'ilarità di Ninetto; egli è pur sempre un ragazzino e forse questo incarico è più grande di lui, si distrae e gironzola per la campagna dove trova un'olla misteriosa da cui mangia qualcosa. Proprio durante questa assenza di Ninetto arrivano quattro personaggi (che in sceneggiatura sono solo tre e vengo definiti "gaglioffi") che iniziano a irridere – in maniera decisamente meno candida rispetto alle risate infantili di Ninetto – e a molestare il frate raccolto in preghiera; Ninetto vede la scena da lontano e interviene per fermarli, ma viene malmenato e i quattro se lo lanciano di mano in mano come fosse una palla ("Aòh, je volemo fà la stira?", come dice uno di loro). Così come sono misteriosamente arrivati, i

quattro personaggi scompaiono. Questa scena sembra piuttosto arbitraria nell'economia dell'episodio, superficialmente mostra lo scherno che questi frati subiscono a causa della loro fede in quell'assurda avventura. Eppure essa, se letta alla luce delle sue fonti, si carica di nuovi significati aggiunti. La prima di queste fonti è il film (peraltro alla base di gran parte della favola francescana di *Uccellacci e ucellini*) *Francesco giullare di Dio* di Roberto Rossellini; si può anzi certamente ritenere l'intero episodio come uno scoperto omaggio al maestro del neorealismo perché in *Francesco giullare di Dio*, nell'episodio di frate Ginepro e Nicolaio, c'è una scena molto simile a questa dei gaglioffi: Ginepro, che anche qui è un frate mandato in predicazione da San Francesco, predica ma non può essere udito da nessuno a causa del fragore di una cascata alle sue spalle, quando ad un certo punto arrivano dei barbari che lo malmenano e se lo passano di mano in mano come fosse una palla.

La seconda fonte, è un'autocitazione da *Le ceneri di Gramsci*:

Hor atorno fratt Hehya! La santa
violenza sui rozzi cuori del clero⁸⁴

Quest'autocitazione risulta ancora più interessante se la si legge insieme alla nota che Pasolini stesso aveva scritto per questi versi:

⁸⁴ Da 'Il canto popolare', in Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci* (Milano: Garzanti, 2009), p. 14. [1^a ed., Milano: Garzanti, 1957].

Quanto a *Hor atorno fratt Hehya*, siamo già nel 1240: si tratta di una sfottitura di fanciulli a frate Elia e i suoi devoti compagni, di cui dà notizia (anch'essa allegata dal Novati) Salimbene nella sua *Cronaca*.⁸⁵

Non solo l'ambientazione storica è la stessa, il Duecento, ma si può ragionevolmente desumere che Frate Ciccillo sia tratteggiato sulla figura di frate Elia, col quale condivide l'esperienza dello scherno: Elia da Cortona fu uno dei primi seguaci di San Francesco, da questi tenuto in gran considerazione tanto da affidargli importanti ruoli ai vertici dell'ordine francescano (è anche ritenuto tra i maggiori fautori della costruzione della basilica di Assisi). È inoltre famoso per il suo ruolo politico di spicco nel tentativo di conciliazione tra impero e papato, cioè tra il potere spirituale e quello temporale. Espandendo quest'ultima considerazione, va notato come tutto *Uccellacci e uccellini* si basi sull'assunto che sia possibile una conciliazione tra comunismo e cristianesimo, e cioè tra politica e spiritualità. Elia da Cortona fu anche consigliere dell'imperatore illuminato Federico II di Svevia e non è quindi da ritenersi casuale che la sua persona venga evocata proprio durante il tentativo di Ciccillo di convertire la classe agiata dei falchi.

Nella scena dei quattro gaglioffi Pasolini utilizza immagini accelerate come quelle dei film comici muti che già aveva utilizzato ne *La ricotta* e che utilizzerà nuovamente nell'episodio chapliniano del cuoco ne *I racconti di*

⁸⁵ Ibidem, p. 106.

Canterbury.⁸⁶ Il tenore del racconto comico è ancora mantenuto nella rappresentazione del trascorrere del tempo, attraverso quattro inquadrature dei due frati inginocchiati che visualizzano schematicamente le quattro stagioni.



Estate



Autunno



Inverno



Primavera

È un piccolo inserto in cui le incongruenze e soprattutto gli anacronismi sono spiegabili appunto con la necessità di suscitare il riso: nel quadro dell'inverno vediamo infatti un pupazzo di neve la cui testa è una zucca di halloween, oppure nel quadro dell'estate il corpo di Ciccillo è avvolto da una pianta di pomodori che Ninetto raccoglie per mangiare.

Di nuovo Ninetto è demoralizzato e vorrebbe rinunciare all'impresa quando Frate Ciccillo, improvvisamente, si mette a stridere esclamando un

⁸⁶ Vedi cap. 6.3 per approfondimenti.

pagano “Eureka!”. Come per incanto anche Ninetto ora riesce a stridere (o forse era in grado di farlo da sempre ma non lo sapeva) e i sottotitoli in sovrapposizione ci traducono il dialogo che avviene coi rapaci:

- *Falchi, falchi, venite, ascoltate... Venite, ascoltate...*
- *Chi siete? Che volete?*
- *Siamo creature di Dio, vogliamo parlare con voi, creature di Dio.*
- *Dio? Chi è Dio?*
- *Il creatore delle creature.*
- *E per quale ragione Dio ci ha creati?*
- *Voi perché avete creato i vostri figli?*
- *Allora ognuno di noi è Dio.*
- *Esagerati! Ecco, non gli puoi dare un po' di considerazione che s'allargano subito.*
- *E che cosa vuole da noi questo Dio?*
- *Amore!*
- *AMORE... AMORE!*

I falchi si dimostrano subito pragmatici e materialisti chiedendo innanzitutto che cosa i frati vogliano da loro. Essi, come rappresentanti della borghesia, appartengono al mondo degli scambi commerciali e quindi non concepiscono che i frati siano lì a dar loro qualcosa a titolo gratuito. Il discorso poi (e si noteranno più avanti le differenze rispetto a quello coi passeri) si sviluppa su un piano filosofico attraverso il sillogismo: se Dio è colui che crea le creature, allora noi che in quanto genitori creiamo delle creature siamo Dio. I falchi infatti, in quanto borghesi, rappresentano anche quegli intellettuali che in maniera rapace s'impadroniscono subito del messaggio evangelico interpretandolo ad uso e consumo delle proprie esigenze.

Ciò nonostante il compito di Ciccillo è stato svolto e i falchi sono ora evangelizzati. Seguono poche battute in cui Ciccillo spiega a Ninetto come sia riuscito nel suo intento:

NINETTO Ma come avete fatto? come ce siete riuscito?

CICCILLO Eh, aiutati che Iddio t'aiuta! La fede è per i santi, loro con la fede fanno tutto. Ma io sono un uomo Ninè, un uomo umano! E allora sai cosa ho fatto? Mi sono detto: Frate Ciccillo, forza! Spremiti il cervello! Con la fede ci si crede e con la scienza ci si vede.

Ciccillo ha adottato il metodo scientifico dell'osservazione per giungere ai suoi risultati, e ha potuto farlo poiché aveva a che fare con la classe razionale dei falchi. Ninetto come al solito vorrebbe approfittare dell'occasione per riposarsi e mangiare, ma Ciccillo gli ricorda che rimangono ancora da convertire i passerì, ed insieme si incamminano per la campagna verso la loro prossima missione.

4.14. L'evangelizzazione dei passerì





Giungiamo assieme ai nostri personaggi presso una chiesa⁸⁷ e anche qui Frate Ciccillo si inginocchia e fa voto di non alzarsi finché non avrà portato la buona novella ai passeri. Dalle aperture di una torre diroccata spuntano i volti di tre vecchie insospettite dall'inusuale apparizione del frate in preghiera. Le tre, i cui nomi eloquenti sono sora Gramigna, sora Grifagna e sora Micragna, rappresentano qui il parallelo dei quattro gaglioiffi sotto la rocca di Assisi, quasi a indicare che mentre la borghesia, razionale e cerebrale, è baldanza mascolina, il proletariato, umorale e uterino, è malizia femminile. Inoltre, queste tre “vecchiacce, delle bizzocche brutte quanto la fame”, come le definisce Pasolini in sceneggiatura, hanno tutto l'aspetto di streghe e ricordano vagamente le tre streghe del *Macbeth* se non fosse per una battuta (tagliata nel film) di Ninetto che tra sé e sé esclama al vederle:

⁸⁷ Si tratta della chiesa romanica di S. Pietro a Tuscania.

“E chi so’ ’ste tre disgrazie” e che ci indirizza piuttosto verso una lettura di questi personaggi come l’antitesi delle tre grazie o delle tre Marie.

Alla sora Grifagna sono affidate due battute che hanno il compito di ricollegare tutta la scena col resto del film attraverso l’evocazione degli escrementi⁸⁸ e attraverso l’immagine del fico:

SORA GRIFAGNA Eh, starà a fare un bisogno corporale sora Gramigna!
[...]
SORA GRIFAGNA A n’albero de fichi in un anno crescono i fichi, ma a un frate che ce cresce, ’a barba?

Quest’ultima battuta sul fico in particolare, serve non solo a sottolineare la sospettosità e l’incredulità di queste donne ma, se messa in relazione con un’altra parabola di Gesù, ha un valore di profezia:

Dal fico poi imparate la parabola: quando ormai il suo ramo diventa tenero e spuntano le foglie, sapete che l'estate è vicina. Così anche voi, quando vedrete tutte queste cose, sappiate che Egli è proprio alle porte. In verità vi dico: non passerà questa generazione prima che tutto questo accada.⁸⁹

Ciccillo rappresenta ora un fico fruttifero che a breve porterà il vangelo, non solo ai passeri ma anche alle vecchie e a chiunque altro lo voglia ascoltare. Ninetto interviene lavorando un po’ di fantasia per impressionare le tre donne: racconta loro di improbabili varianti del miracolo delle nozze di Cana che Frate Ciccillo avrebbe compiuto alle

⁸⁸ Ricordiamo che poco prima che il corvo iniziasse il racconto della sua favola, Totò aveva avvertito un movimento intestinale, ed anticipiamo che l’evacuazione delle feci sarà centrale nell’episodio che segue immediatamente la fiaba (cap. 4.18), e che ancora sarà utilizzata come scusa nel finale sia da Totò che da Ninetto, per andare con la prostituta Luna (cap. 4.24).

⁸⁹ Matteo 24: 32-34.

Frattocchie, a Zagarolo e a Sgurgola.⁹⁰ Le tre vecchie si convertono subito e immediatamente si convincono della santità dell'uomo non appena vengono a conoscenza dei miracoli che egli avrebbe compiuto; esse rappresentano il popolo ed il popolo ha bisogno di segni concreti (o che vengono creduti tali)⁹¹ per supportare la propria fede:⁹² esse “ci credono subito”, come Pasolini scrive esplicitamente in sceneggiatura.

Immediatamente intorno al frate si raduna una folla di gente richiamata dalla sua aura di santità e pellegrini giungono da ogni dove per vederlo; sorge un mercato con bancarelle e saltimbanchi, e attorno al frate viene eretto un altare di legno che lo incornicia come un dipinto giottesco.



Giotto, Cappella Scrovegni (Padova)
La Giustizia, 1303-1305



⁹⁰ Sgurgola e le Frattocchie sono anche l'ideale meta finale del racconto 'Giubileo', in Pier Paolo Pasolini, *Alì dagli occhi azzurri*, cit., p. 63.

⁹¹ Cfr. Matteo 24: 24, “Sorgeranno infatti falsi cristi e falsi profeti e faranno grandi portenti e miracoli, così da indurre in errore, se possibile, anche gli eletti”.

⁹² Vedi, più avanti, come anche i passeri si aspettino qualcosa di concreto da Frate Ciccillo (cap. 4.14).

Ciccillo, in mezzo a tutta quella confusione, fatica a concentrarsi nella preghiera e soprattutto non riesce più a sentire il cinguettio dei passeri che vorrebbe studiare per poter comunicare con loro. Ninetto, dal canto suo, si fa facilmente distrarre dalla baraonda di suoni, colori e profumi che lo circondano e abbandona la preghiera per bighellonare: nonostante abbia testimoniato di persona il prodigio che Ciccillo ha compiuto parlando coi falchi, Ninetto non sembra avere conservato la fede.⁹³

I fedeli iniziano a giungere sul luogo per vedere il frate, accendere candele o lasciare degli ex voto, “una piccola processioncella di pellegrini come quelli che vanno al Divino Amore”.⁹⁴ Il santuario della Madonna del Divino Amore è citato spesso da Pasolini a indicare un luogo dove la fede popolare si mischia al folklore e alla superstizione; in *Alì dagli occhi azzurri* è presente nei racconti ‘Appunti per un poema popolare’,⁹⁵ ‘Il rio della grana’,⁹⁶ e nella sceneggiatura di *Accattone*.⁹⁷ quando tutto sembra andare

⁹³ Cfr. Matteo 11: 20-21, “Allora si mise a rimproverare le città nelle quali aveva compiuto il maggior numero di miracoli, perché non si erano convertite: ‘Guai a te, Corazin! Guai a te, Betsàida. Perché, se a Tiro e a Sidone fossero stati compiuti i miracoli che sono stati fatti in mezzo a voi, già da tempo avrebbero fatto penitenza, r avvolte nel cilicio e nella cenere’”.

⁹⁴ Il santuario è citato espressamente da Pasolini in sceneggiatura, vedi Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., p 141.

⁹⁵ “A Tiburtino si diffonde la devozione per la Madonna del Divino Amore, si dice che sono avvenuti dei miracoli, ecc. Partono dalla borgata pellegrinaggi di donne per il santuario ecc. [...] E lo zoppo sta su tutta la notte a pregare; vuol fare le cose secondo la regola, dare per ricevere, come vuole la convenzione stabilita dalle donne per i rapporti con la Madonna”. In Pier Paolo Pasolini, *Alì dagli occhi azzurri*, cit., p. 95.

⁹⁶ “Filone cattolico-biblico negli episodi: Morte di Pio XII e elezione di Giovanni XXIII (nei giorni, all’incirca, dell’arrivo di Pietro a Roma): Pellegrinaggio al ‘Divino Amore’ di papponi e p. Persistenza nella confessionalità, sempre più tenuta segreta e sempre più evanescente (fino a ridursi a un segno di croce) in Pietro”. Ibidem, p. 242.

storto per i personaggi, essi per quanto abietti, si rivolgono al sovrannaturale nella speranza di un miracolo. Bisogna però rilevare che, sebbene il santuario sia diventato un topos caro al regista, esso gli deriva in prima istanza da Fellini; è noto infatti che Pasolini, prima di mettersi dietro la macchina da presa, ha lavorato come sceneggiatore insieme a molti registi italiani, e che la prima collaborazione con Fellini fu per *Le notti di Cabiria* (1957) per cui gli fu affidata, oltre alla consulenza per i dialoghi in romanesco, proprio la stesura della scena del pellegrinaggio al Divino Amore⁹⁸ (e la fascinazione di Fellini per la fede popolare nei miracoli riemergerà qualche anno più tardi nella scena dell'apparizione della Madonna ne *La dolce vita* (1960) – film in cui, ancora una volta, Pasolini collabora ai dialoghi).

Visivamente in *Uccellacci e uccellini* la processione è più sobria rispetto agli spettacolari antecedenti felliniani; tre donne depositano i loro ex voto di fronte a Frate Ciccillo, in essi sono raffigurate tre scene di piccoli miracoli: in uno si vede una pecora infuriata che, illuminata dal cielo, trova la forza per scacciare i lupi che minacciano il gregge; nel secondo c'è una donna salvata dall'attacco delle vespe (la fedele ringrazia esplicitamente Ciccillo per questo miracolo); nell'ultimo è rappresentato un viandante affamato che trova una tavola imbandita sul suo cammino.

⁹⁷ “FULVIO Aòh, Accattone, indò vai? ACCATTONE A la Madonna der Divino Amore! FULVIO Tiè, allora portaje ‘sti fiori!?”. Ibidem, p. 357.

⁹⁸ Vedi Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. 2, pp. 2149-2173.



Questi ex voto, che sono stati chiaramente tutti e tre disegnati dalla stessa mano,⁹⁹ non hanno nulla a che fare con l'iconografia tradizionale di questo tipo d'arte popolare e assomigliano molto più a moderni fumetti o vignette,¹⁰⁰ andando a rappresentare ancora una volta un altro intenzionale elemento anacronistico nella favola francescana (ma sappiamo che l'intento di Pasolini qui non è realistico bensì didascalico).

A questo punto la confusione intorno a Ciccillo si fa intollerabile, tra le bancarelle spuntano simboli pagani come una cornucopia (una misera cornucopia d'altronde, piena solo di cavoli) e il frate, che non riesce più ad udire il cinguettio dei passeri, sbotta:

CICCILLO Un minuto di pazienza Signore mio, scusatemi per quello che faccio, ma pure Voi al Tempio di Gerusalemme l'avete capito che quando ce vo' ce vo'!

La rabbia di Ciccillo è la rabbia dei giusti contro la simonia, il mercimonio e il paganesimo, ed è inoltre giustificata dal suo più sacro antecedente evangelico:

Entrato Gesù in Gerusalemme, tutta la città fu in agitazione e la gente si chiedeva: "Chi è costui?". E la folla rispondeva: "Questi è il profeta Gesù, da Nàzaret di Galilea". Gesù entrò poi nel tempio e scacciò tutti quelli che vi trovò a comprare e a vendere; rovesciò i tavoli dei cambiavalute e le sedie dei venditori di colombe e

⁹⁹ Ad un'analisi stilistica è chiaro che l'artista che ha realizzato questi disegni è sicuramente lo stesso che realizzerà le tombe della prima moglie di Ciamician e di Assurdina Cai in *La terra vista dalla luna*. Purtroppo, nonostante le incessanti ricerche, non è stato possibile risalire al nome dell'artista in questione perché non sembrano essere stati conservati né i documenti di produzione e i libri paga di *Uccellacci e uccellini* né quelli di *La terra vista dalla luna*.

¹⁰⁰ Vale la pena notare che la sceneggiatura originale di *La terra vista dalla luna* consiste di una serie di tavole a fumetti disegnate da Pasolini stesso, vedi 'Appendice a «La terra vista dalla luna»', in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. 1, pp. 865-931.

disse loro: “La Scrittura dice: *La mia casa sarà chiamata casa di preghiera ma voi ne fate una spelonca di ladri*”.¹⁰¹

Ristabilita la quiete, Frate Ciccillo ritrova la concentrazione e prova a comunicare coi passerini fischiando, ma essi non rispondono: non è con la dialettica che si comunica al proletariato, e la strategia per arrivare a loro non può essere la stessa che ha funzionato coi falchi. Ciccillo è demoralizzato e inizia a dubitare, oltre che del suo intelletto, anche della propria fede:¹⁰²

CICCILLO La scienza... sì, la scienza... la fede ci vuole con voi! Altro che scienza! Si vede che io non ho avuto fede abbastanza. Signore mio, non ho avuto fede abbastanza.

Anche Ninetto è demoralizzato e chiede il permesso al suo superiore di poter giocare un po' a campana; ricevuto il permesso, Ninetto inizia a saltellare e in quel preciso istante arriva per Ciccillo l'illuminazione: i passerini comunicano tra di loro non col canto ma attraverso i saltelli. Alla fine, anche l'incostanza, l'infantilità e la spensieratezza di Ninetto tornano utili, come a dire che col popolo bisogna andarci cauti con la dottrina e lasciarlo anche sfogare un po' a modo suo. Ancora una volta Ciccillo esclama: Ho trovato! (“Eureka!”).

¹⁰¹ Matteo 21: 10-13

¹⁰² Cfr. Matteo 17: 20, In verità vi dico: se avrete fede pari a un granellino di senapa, potrete dire a questo monte: spostati da qui a là, ed esso si sposterà, e niente vi sarà impossibile.

Il linguaggio dei passeri non è un linguaggio verbale (e quindi cerebrale) ma è un linguaggio fisico, più spontaneo e vitalistico, per cui non basta saper parlare la loro lingua, bisogna scendere al loro livello, passando attraverso i loro corpi prima che attraverso i loro cervelli.¹⁰³ Ninetto, in questo senso, è il personaggio più rappresentativo: egli si butta subito nel gruppo quando al bar Las Vegas ci sono gli operai che ballano, e mentre passeggia col padre e col corvo spesso danza e saltella.¹⁰⁴ Ancora una volta, come per la scena del ballo degli operai al bar Las Vegas (cap. 4.4):

Ciò che resta originario nell'operaio è ciò che non è verbale: per esempio la sua fisicità, la sua voce, il suo corpo. Il corpo, ecco una terra non ancora colonizzata dal potere.¹⁰⁵

Nel giro di pochi anni Pasolini riconsidererà completamente queste affermazioni, constatando amaramente come invece il potere sia riuscito a colonizzare i corpi dei proletari tanto da renderli indistinguibili da quelli dei loro coetanei borghesi, ma a questa data – e questa scena ce lo conferma – si intuisce che l'autore non ha ancora completamente perso la speranza.

¹⁰³ “Pasolini is clearly testing his ideas about a language which comes before words. He also implicitly celebrates the power of cinema over literature, for it can speak as the sparrows do”, in Maurizio Viano, *A Certain realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, cit., p. 152. Cfr. Anche: “The trials and discoveries of Ciccillo clearly manifest a shift in linguistic consciousness from verbal to visual orientation and suggest, moreover, in the transition from science to faith by Ciccillo, a shift in consciousness from the rational to the imaginative (imagination suggesting both vision and mystery), As an allegory, Ciccillo's story embodies Pasolini's own sense of moving from literature to cinema”, in Stephen Snyder, *Pier Paolo Pasolini*, cit., pp. 74-75.

¹⁰⁴ Cfr. “eccolo brulicante saltellare,/con un sussurro che nella sera impazza, quel disperato stuolo d'uccellini...”, in Pier Paolo Pasolini *La religione del mio tempo*, cit., p. 15, e “dopo un buffo balletto di gioia come Charlot”, in Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, p. 79.

¹⁰⁵ Pier Paolo Pasolini, in Tommaso Anzoino, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 3.

Ciccillo stabilisce che entro Pasqua sarà pronto per parlare ai passeri, ed il significato immediato della Pasqua è ovvio: Dio con la Pasqua della resurrezione si è rivelato a tutta l'umanità, mentre prima si era rivelato solo ai Profeti; la Pasqua, poi, è simbolo di rigenerazione,¹⁰⁶ e molti suoi rituali, soprattutto nelle civiltà contadine,¹⁰⁷ sono ricalcati sui riti pagani della primavera.¹⁰⁸ Come fa notare Sapelli a proposito dell'importanza della Pasqua nella produzione artistica pasoliniana:

Nel suo bellissimo saggio *Babbo Natale giustiziato*, Lévi-Strauss analizza le ragioni per cui il Natale si è affermato come celebrazione emblematica della cristianità invece della Pasqua: dopo aver cessato di condannare l'usura, la Chiesa ha cominciato a esaltare il Natale nella società dei consumi e della grande industria capitalista. Pasolini, invece, si riferisce continuamente a un cattolicesimo precapitalistico, contadino, che ha al suo centro proprio la Pasqua.¹⁰⁹

Non a caso, quindi, la Pasqua verrà celebrata in questo modo proprio nell'episodio dell'evangelizzazione dei passeri/proletari. Le campane suonano a festa, le chiome degli alberi di ulivo sono mosse dal vento e frate

¹⁰⁶ Oltre ai libri di Ernesto de Martino, Pasolini conosceva anche i testi di Mircea Eliade dove si parla, a proposito della Pasqua, di mito dell' "eterno ritorno".

¹⁰⁷ "Fino a oggi la Chiesa è stata la Chiesa di un universo contadino [...]. Nell'universo contadino Cristo è stato assimilato a uno dei mille adoni o delle mille proserpine esistenti: i quali ignoravano il tempo reale, cioè la storia. Il tempo degli adoni simili a Cristo era un tempo 'sacro' o 'liturgico' di cui valeva la ciclicità, l'eterno ritorno.", da '6 ottobre 1974. Nuove prospettive storiche: la Chiesa è inutile al potere', in Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, cit., p. 85.

¹⁰⁸ "Sai, tutte le antiche religioni le puoi riassumere nello schema dell'eterno ritorno: il mondo è ciclico; spieghi tutte le religioni contadine con il fatto che ad un certo punto viene la morte e poi la resurrezione, morte e resurrezione, della natura, dell'erba, dei raccolti. Il fondamento della religione contadina è quello dell'eterno ritorno stagionale. Adesso i miti sono finiti, perché l'agricoltura, la natura non ha più senso. Il ciclo stagionale che è al fondo di tutti questi miti, non c'è più: è stato sostituito da tutti gli infiniti cicli produzione-consumo", da una conversazione di Pasolini con Gideon Bachmann del 13 settembre 1974, 'La perdita della realtà e il cinema inintegrabile', in *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in forma di poesia*, a c. di Luciano De Giusti, cit., pp. 157-158.

¹⁰⁹ Giulio Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, cit., pp. 18-19.

Ciccillo e Frate Ninetto si accingono a parlare coi passeri saltellando;

nuovamente i sottotitoli ci traducono il dialogo:

- *Passeri, venite, ascoltate... Venite, ascoltate...*
- *Chi siete? Che volete?*
- *Siamo servi del Signore, vogliamo portarvi la buona novella.*
- *Oh, finalmente! Era tanto che l'aspettavamo!*
- *Questa è bella! Davvero? Già l'aspettavate?*
- *Eh, sì, specialmente d'inverno, che non si vede più una briciola di cibo in tutta la campagna!*
- *Un momento! Che razza di buona novella state aspettando, compari?*
- *Beh la buona novella che ci annunci ammassi di miglio, di grano tenero...*
- *Ahi, oh, quanta fatica dovrò durare a portare tra voi la vera buona novella!*
- *Beh, che cosa vuole da noi questa vera buona novella?*
- *Il digiuno!*
- *Che? Che hai detto?*
- *Il digiuno... ma non proprio il digiuno digiuno... non vogliamo mica farvi morire di fame... insomma il sacrificio... l'amore... oh Signore, l'amore!*
- *Amore... Amore! AMORE.*

La predica riceve la stessa accoglienza dei falchi, anche i passeri chiedono per prima cosa: “Chi siete? Che volete?”. Ma i passeri, a differenza dei falchi, non sono sorpresi perché aspettavano già la buona novella (ricordiamo che il significato della parola “vangelo” è proprio “buona novella”); chiaramente, essendo più deboli, vessati e bisognosi dei falchi, aspettavano da tempo un miglioramento miracoloso della loro situazione:

I ciechi recuperano la vista, gli storpi camminano, i lebbrosi sono guariti, i sordi riacquistano l'udito, i morti risuscitano, ai poveri è predicata la buona novella.¹¹⁰

La buona novella si rivela però subito una delusione per i volatili, perché ciò che viene loro offerto dai due frati non è esattamente ciò che

¹¹⁰ Matteo 11: 5.

essi si aspettavano. Indigenti come sono, l'unica buona novella che essi possono concepire è quella che offre loro un miglioramento delle loro condizioni o semplicemente qualcosa da mangiare; a rincarare la dose, poi, Ciccillo aggiunge che non solo non avranno da mangiare, ma che a loro sarà richiesto sacrificio e digiuno.¹¹¹ Anche qui è facile riscontrare molti parallelismi col testo del Vangelo di San Matteo, ci limiteremo ai più eclatanti:

Guardate gli uccelli del cielo: non seminano, né mietono, né ammassano nei granai; eppure il Padre vostro celeste li nutre.¹¹²

Questa razza di demòni non si scaccia se non con la preghiera e il digiuno.¹¹³

In generale, tutto il tono del discorso è più materialistico e contingente rispetto a quello dei falchi: la predicazione alla classe dei passeri richiede concretezza, non speculazioni intellettuali. Vanno poi notate alcune differenze sostanziali rispetto alla predica ai falchi: ai poveri, rappresentati dai passeri, è predicata “la buona novella”, mentre ai falchi viene solo detto “vogliamo parlare con voi”. Sembra quasi che ci sia un rapporto paritario coi falchi,¹¹⁴ ed un rapporto dall’alto al basso coi passeri.¹¹⁵ Infine, ai passeri

¹¹¹ Cfr. il verso “Tu pretendi il digiuno, e io lo temo”, da ‘Madrigali a Dio’, in Pier Paolo Pasolini, *L’usignolo della Chiesa Cattolica* (Milano: Garzanti, 2004), p. 145. [1^a ed Milano: Longanesi, 1958].

¹¹² Matteo 6: 26.

¹¹³ Matteo 17: 21.

¹¹⁴ Cfr. “Pasolini ritiene che solo le classi dominanti, ossia i colti, possiedano una religiosità alta, teologicamente consistente e assiologicamente fondata”, in Giulio Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, cit., pp. 204-205.

il divino è presentato come “il Signore”, ai falchi come “Dio”; potrebbe essere la semplice scelta di un sinonimo, ma date le differenze di attitudine e di approccio nei confronti delle due classi, e dato soprattutto il tenore del linguaggio che aleggia nell’intero episodio (per cui ad esempio si parla espressamente di classi), viene piuttosto da pensare che la parola “Signore” debba essere caricata di valenze anche politiche. Alla fine però, come per i falchi, l’amore mette tutti d’accordo, a parole...

4.15. Fallimento



¹¹⁵ “In tutto il mondo ciò che viene dall’alto è più forte di ciò che si vuole dal basso”, Pier Paolo Pasolini, in Tommaso Anzoino, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 3.

In campo lungo i due frati camminano per la campagna con la chiesa in controluce sullo sfondo, Ninetto saltella come al solito, e stavolta anche Ciccillo riesce a stento a trattenere la sua gioia ed inizia a lodare il creato con una sua personale versione ciociara del *Cantico* di San Francesco.

Ma la gioia è destinata a durare poco perché proprio in quell'istante un falco piomba dal cielo e uccide un passero: la reazione dei due frati è disperata, il loro lavoro di predicazione dell'amore non è valso a nulla. La scena è sorella di quella in cui Totò e Ninetto si sono imbattuti nella morte davanti alla casa in borgata all'inizio del loro viaggio nel tempo presente del film; a differenza di quella scena però, dove la morte dei borgatari è solo implicitamente imputabile a questioni di divario sociale (di cui, in ultima istanza è responsabile la classe dirigente borghese), qui la responsabilità della morte del passero proletario è esplicitamente e senza dubbio attribuita al falco borghese. Ninetto questa volta non può scappare come aveva fatto di fronte alla tragedia in borgata e, atterrito, realizza per la prima volta cos'è davvero la morte: è la fine dell'innocenza, l'equivalente della voce di Dio ne *La sequenza del fiore di carta* che esorta Ninetto a sapere e a conoscere per non soccombere alla storia. Questa breve scena con cui si conclude la predicazione dei due frati, sembra già qui anticipare il ritornello della colonna sonora dei titoli di coda dopo la morte del corvo e la fine della sua predicazione:

come sempre finisce così, comincia così, si chiude così, continua così, questa storia di uccellacci ed uccellini.

4.16. Il discorso di San Francesco



Affranti, Ciccillo e Ninetto ritornano da San Francesco per raccontargli l'accaduto. Il santo non si scompone e dopo un discorso ricco di allusioni, li esorta a riprendere la predicazione e di assicurarsi questa volta che il loro messaggio venga davvero compreso affinché il mondo possa essere davvero cambiato:

S. FRANCESCO Bisogna cambiarlo questo mondo, fra' Ciccillo! E' questo che non avete capito. Un giorno verrà un uomo dagli occhi azzurri e dirà: "sappiamo che la giustizia è progressiva, e sappiamo che man mano che progredisce la società, si sveglia la coscienza della sua imperfetta composizione e vengono alla luce le disuguaglianze stridenti e imploranti che affliggono l'umanità". Non è forse

questa avvertenza della disuguaglianza fra classe e classe, fra nazione e nazione, la più grave minaccia della pace? Andate, e ricominciate tutto daccapo. In lode del Signore!

Il discorso di San Francesco ci ricorda che non è sufficiente la predicazione in se stessa, che è necessario continuarla senza arrendersi, aggiornandola quotidianamente in base alle novità contingenti e che le prediche, forse, non vanno solamente enunciate, ma bisogna accertarsi che vengano capite e soprattutto messe in pratica. Il messaggio fondamentale è quello della pace e dell'uguaglianza ed è importante che esso venga trasmesso alle nuove generazioni, plasmandolo di volta in volta a seconda del tipo di società in cui si vuole intervenire. Di base, in tutte le società, il principale ostacolo per la pace è il conflitto di classe.

“L'uomo dagli occhi azzurri” di cui San Francesco profetizza la venuta è stato spesso erroneamente identificato con Karl Marx. Come invece precisa Pasolini, si tratta di Paolo VI,¹¹⁶ il papa che successe a Giovanni XXIII e che il 4 ottobre 1965 aveva pronunciato un importante discorso all'ONU che sembra avere molto ispirato Pasolini per questo episodio:

Lo stesso papa è giunto a usare la terminologia marxista nelle sue encicliche: in *Uccellacci e uccellini* una citazione di Paolo VI è stata scambiata da tutti per una citazione di Marx.¹¹⁷

¹¹⁶ L'ammirazione di Pasolini per questo papa durerà nel tempo, si veda ad esempio '22 settembre 1974. Lo storico discorsetto di Castelgandolfo' e '6 ottobre 1974. Nuove prospettive storiche: la Chiesa è inutile al potere', in Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, cit., pp. 77-87.

¹¹⁷ Pier Paolo Pasolini, in *Il sogno del centauro*, a c. di Jean Duflot, cit., p. 59.

Verrano qui di seguito citati soltanto alcuni dei passi più significativi dal *Discorso del Santo Padre alle Nazioni Unite* che sono in più stretta correlazione col messaggio della favola di Pasolini:

Noi celebriamo qui l'epilogo d'un faticoso pellegrinaggio in cerca d'un colloquio con il mondo intero, da quando ci è stato comandato: "Andate e portate la buona novella a tutte le genti".

[...] i rapporti tra i popoli devono essere regolati dalla ragione, dalla giustizia, dal diritto, dalla trattativa, non dalla forza, non dalla violenza, non dalla guerra, e nemmeno dalla paura, né dall'inganno.

La vostra vocazione è quella di affratellare non solo alcuni, ma tutti i Popoli. [...] Chi non vede il bisogno di giungere così, progressivamente, a instaurare un'autorità mondiale, capace di agire con efficacia sul piano giuridico e politico? Anche a questo riguardo ripetiamo il Nostro voto: perseverate.

[...] che nessuno, in quanto membro della vostra unione, sia superiore agli altri. Non l'uno sopra l'altro. È la formula dell'uguaglianza.

[...] *non gli uni contro gli altri*, non più, non mai! [...] deve cambiare la storia futura del mondo: non più la guerra, non più la guerra! La pace, la pace deve guidare le sorti dei Popoli e dell'intera umanità!¹¹⁸

L'ambiguità nell'identificazione di questo misterioso "uomo dagli occhi azzurri" è voluta, "At the bottom it is a joke played on the audience",¹¹⁹ ma vi si può aggiungere un altro livello di lettura per cui "l'uomo dagli occhi azzurri" potrebbe anche indicare l'Alì dagli occhi

¹¹⁸ Paolo VI, *Discorso del Santo Padre alle Nazioni Unite*, Lunedì 4 ottobre 1965. Scaricabile dal sito http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/speeches/1965/documents/hf_p-vi_spe_19651004_united-nations_it.html.

¹¹⁹ Pier Paolo Pasolini, in John Bragin, 'Pasolini - a Conversation in Rome, June 1966', *Film Culture*, 42, September 1966, p. 104.

azzurri dell'omonimo libro,¹²⁰ e quindi incarnare in sé tutti i popoli del terzo mondo che premono ai confini dell'occidente per poter esservi ammessi.¹²¹

Rassegnati, Ciccillo e Ninetto si rimettono di nuovo in cammino per ricominciare daccapo la loro predicazione:

In questa luce mi pare acquisti un particolare rilievo la sconfitta pedagogica di Frate Ciccillo di cui il corvo si fa metaforicamente portatore con il proprio racconto sul messaggio francescano portato ai falchi e ai passeretti. Anche Frate Ciccillo è infatti un (sia pur dolcissimo) “maestro”: ciò che egli ha la missione di trasmettere agli ignari uccellacci e uccellini è un “sapere” che essi non possiedono, una coscienza che essi non hanno. *Mutatis mutandis* non siamo molto distanti dalla pedagogia marxista del Corvo.¹²²

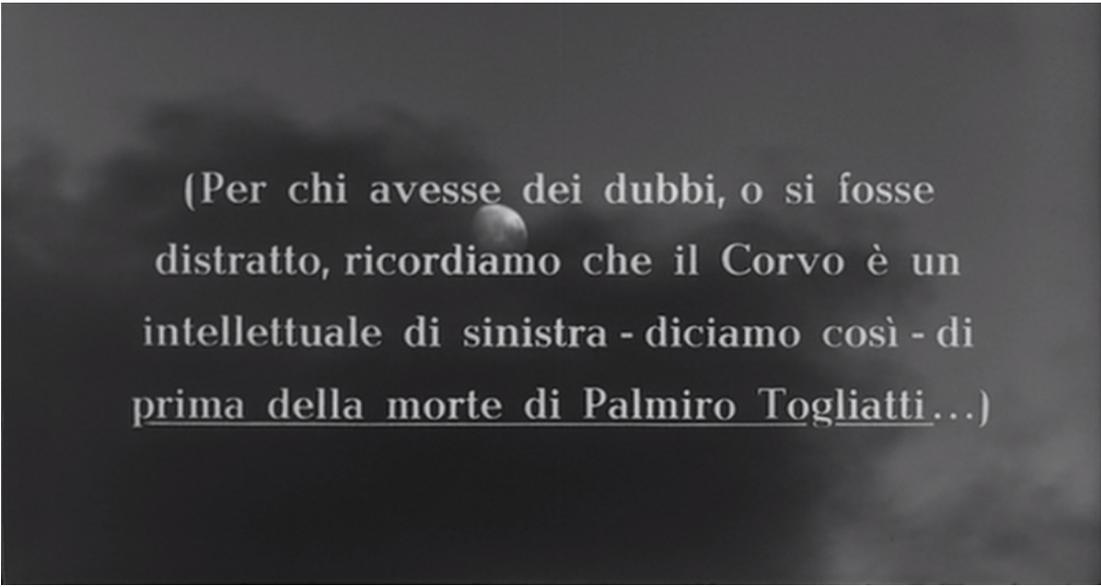
4.17. Didascalia su sfondo fisso: cielo con nuvole e luna di $\frac{3}{4}$:

(Per chi avesse dei dubbi, o si fosse distratto, ricordiamo che il corvo è un intellettuale di sinistra – diciamo così – di prima della morte di Palmiro Togliatti...)

¹²⁰ Vedi ‘Avvertenza’, in Pier Paolo Pasolini *Ali dagli occhi azzurri*, cit., pp. 515-516.

¹²¹ “La scoperta del terzo Mondo rimarrà un suo stilema costante e rappresenterà per lui, a livello internazionale, ciò che il popolo di Napoli e le borgate romane sono a livello nazionale: un mondo ancora incontaminato”, in Giulio Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, p. 35 (Milano: Bruno Mondadori, 2005).

¹²² Lino Micciché, *Pasolini nella città del cinema*, cit., p. 166.



(Per chi avesse dei dubbi, o si fosse
distratto, ricordiamo che il Corvo è un
intellettuale di sinistra - diciamo così - di
prima della morte di Palmiro Togliatti...)

Il lungo inserto della favola è concluso e Pasolini sente ora la necessità (forse perché temeva che la favola religiosa potesse confondere troppo le idee) di fare delle precisazioni riguardo all'impostazione politica e ideologica del corvo con questa didascalia sullo sfondo di un cielo parzialmente coperto da nubi e, ancora una volta, con la luna di $\frac{3}{4}$. Si rimanda al capitolo 6.2 per una più estesa trattazione dell'ideologia del corvo, ovvero quella che ha le sue radici nel comunismo fiorito in Italia con la resistenza e maturato negli anni '50¹²³ prima, appunto, della morte di Togliatti nel 1964

¹²³ L'intervista rilasciata ad Alberto Arbasino è molto interessante a proposito della posizione di Pasolini nei confronti dell'ideologia degli anni '50: "Dà un'occhiata, con me, agli anni Cinquanta, appena lì, alle nostre spalle. Non li trovi ridicoli? *Un ridicolo decennio*, è questo un libro di 'racconti da farsi' che ho in mente (e che non farò). Il ridicolo è dovuto al moralismo. E bada che questo moralismo serpeggia anche nelle sinistre (tutte le coazioni operate nell'analisi del marxismo altrui, che ha fatto per tanti anni della critica di sinistra una specie di caccia alle streghe – che tendeva poi a castrare l'autore, pretendendo da lui una purezza di sentimento marxista assolutamente astratta). [...] La parte 'negativa' degli anni Cinquanta, quella che tu chiami 'sinistra', non la prendo neanche in considerazione: do per scontata la sua stupida tragicità. Io mi riferisco alla parte che abbiamo sempre considerata 'positiva' di quel decennio: cioè la nostra sopravvissuta resistenza, la nostra opposizione, la nostra vitalità, il nostro rigorismo

(informazione evidentemente essenziale se lo stesso autore decide di sottolinearla nel testo della didascalia a darle ulteriore risalto); qui basta ricordare che nell'economia del film, dopo un'introduzione per presentarci i personaggi e la lunga digressione della parabola religiosa, comincia ora il discorso più prettamente politico del film.

4.18. La proprietà privata



Si ritorna al tempo presente del film esattamente sulla stessa strada dove avevamo lasciato Totò, Ninetto e il corvo prima della favola francescana. Totò, che già prima del racconto aveva avvertito delle fitte

ideologico e civico, ecc. ecc.”, Pier Paolo Pasolini, in Alberto Arbasino, *Sessanta posizioni*, cit., p. 356.

intestinali, ora non può più rimandare e corre in un campo in cerca di un luogo appartato per i propri bisogni corporali. Un nuovo cartello segnaletico indica “proprietà privata”, Ninetto è in piedi accanto ad esso, poi il ragazzo decide di seguire l'esempio del padre ed il corvo si va ad appollaiare sul cartello. Trovato il luogo ideale dietro a delle frasche, Totò nota in cielo uno spicchio di luna. È la prima (e unica) volta che vediamo soltanto $\frac{1}{4}$ di luna nel film, mentre in sceneggiatura è la prima volta in cui l'autore fa ad essa specifico riferimento, il che ci suggerisce che la valenza simbolica di questo tipo di luna in questo punto preciso del film è particolarmente significativa:

Lassù c'è una di quelle strane allucinate lune che si vedono di giorno tra la nuvolaglia accecante.¹²⁴

Di nuovo Totò, come all'inizio del film, riprende a discutere della luna, parlando ora dell'impresa dell'astronauta russo Gagarin¹²⁵ ed esprimendo la sua assoluta certezza che prima o poi l'uomo sulla luna arriverà a metterci piede:

Forse il sorriso degli astronauti: quello, forse, è il sorriso della vera speranza, della vera pace. Interrotte, o chiuse, o sanguinanti le vie della terra, ecco che si apre, timidamente, la via del cosmo.¹²⁶

¹²⁴ Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., p. 174.

¹²⁵ Vedi Pier Paolo Pasolini, 'Dialoghi con Pasolini', *Vie Nuove*, 35, agosto 1962, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., pp. 285-287.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 298.

Come abbiamo avuto già modo di vedere, la luna rappresenta le aspirazioni dell'uomo, Totò con ottimismo crede che queste verranno senza dubbio realizzate, però è significativo che proprio in questo punto la luna si sia così assottigliata; è ¼ di luna come si è detto, e presumibilmente la sua forza d'attrazione è ai livelli minimi: è il momento in cui la marea si abbassa lasciando i detriti sulla rena, infatti l'immagine è ulteriormente rinforzata dalle necessità fecali dei protagonisti ed i rifiuti che essi depositano nel campo saranno causa di conflitto col proprietario. Il momento in cui minore è la forza d'attrazione delle alte aspirazioni umane, quando sul terreno rimane solo l'immondizia, è il momento in cui scoppiano le guerre. Da qui in avanti assistiamo ad una sorta di declino morale dei personaggi: nonostante la predicazione ideologica del corvo si faccia più serrata – e forse proprio a causa di questo –, vedremo Totò e Ninetto compiere atti vili e arroganti, degradarsi e venire umiliati ed ingannati:

Mai niente nell'uomo si ordina e si placa: dentro di lui è *necessario* che ci siano guerre o rumori di guerre, perché altrimenti egli resterebbe fuori dal processo che lo vuole in evoluzione continua: e l'evoluzione è crisi, è richiesta di critica, e quindi, dolore e guerra.¹²⁷

Si veda anche il giudizio di Pasolini sulla proprietà privata e che giustifica lo scatenarsi di un conflitto in questo frangente della pellicola:

L'ideale per esempio della proprietà privata, cui la borghesia e il liberalismo non sanno né potrebbero mai rinunciare, è per me la matrice di tutto il male

¹²⁷ Ibidem, p. 173.

dell'umanità, di quell'egoismo che fu sempre alla radice delle divisioni tra gli uomini.¹²⁸

Il proprietario e suoi servi affrontano Totò e Ninetto intimando loro di lasciare la proprietà e di riprendersi ciò che vi hanno evacuato, dimostrando tutta l'ottusità, la cattiveria e l'egoismo della classe dei padroni persino nei confronti dei bisogni minimi dell'uomo, quei bisogni corporali che, come fa notare Ninetto, in realtà porterebbero addirittura vantaggio ai padroni poiché gli concimano il campo. Totò risponde a muso duro, quasi a dare conferma alle parole del suo alter ego francescano quando affermava che le classi dei passeri e dei falchi non possono andare d'accordo, che "si sgrugnano" tra di loro; con l'indignazione degli oppressi che si tramuta in violenza rivoluzionaria, in una nuova riproposizione della cacciata dei mercanti dal tempio, Totò decide che è ormai giunto il momento di non soprassedere ai soprusi e di passare all'azione: picchia il padrone ed i suoi servi con la cintura dei pantaloni, finché la moglie del padrone non imbraccia il fucile e inizia a sparare dal casolare. Padre e figlio scappano seguiti dal corvo, le immagini sono accelerate come nelle comiche e la recitazione e le espressioni degli attori volutamente caricate per aggiungere effetti di grottesca comicità a questa improbabile e fallita rivoluzione

¹²⁸ Pier Paolo Pasolini, 'La necessità di combattere la disumanizzazione operata dal neocapitalismo', *Energie Nuove*, VIII settembre 1964, ora in Pier Paolo Pasolini *Saggi sulla politica e sulla società*, a c. di Walter Siti e Silvia De Laude (Milano: Mondadori, 2001), p. 1578.

improvvisata. La donna continua a sparare e i nostri cercano riparo dentro dei grossi tubi di metallo accatastati in un cantiere, poi scappano attraverso un campo dove ci sono quattro donne chine a spigolare che padre e figlio superano facendo la cavallina sulle loro schiene. È una breve sequenza piuttosto insolita, persino in un film pastiche come questo, e l'immediato riferimento iconografico che balza alla mente è quello del famoso quadro di Jean François Millet intitolato appunto *Le spigolatrici* (1857); in questi versi della poesia 'Quadri friulani' potrebbe esserci una chiave per cogliere il significato di queste donne chine:

[...] e le chine
spigolatrici, spettri del caldo sesso
adolescente [...]¹²⁹



¹²⁹ Da 'Quadri friulani', in Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 44.

Presi alla lettera questi versi non dicono molto e non si capisce perché queste donne in *Uccellacci e uccellini* dovrebbero essere spettri del sesso adolescenziale; ma, come sempre in questo film, bisogna ricordare di avere a che fare con delle metafore, per cui le spigolatrici, superate con dei balzi da Totò e Ninetto, potrebbero rappresentare la società arcaica contadina (l'adolescenza dell'umanità) superata dalla nuova preistoria e dalla nuova coscienza dei popoli che hanno rotto le catene e si sono ribellati ai padroni.

In tutto questo il corvo non ha perso l'occasione per trarre un nuovo insegnamento dalla situazione, si dichiara un pacifista ed anche questa posizione, tanto più che ha la sua eco nelle parole del Paolo VI citato da San Francesco nella storiella medievale del corvo, ha le sue più ovvie radici nel Vangelo:

Avete inteso che fu detto: *Occhio per occhio e dente per dente*; ma io vi dico di non opporvi al malvagio; anzi se uno ti percuote la guancia destra, tu porgigli anche l'altra.¹³⁰

Allora Gesù gli disse: "Rimetti la spada nel fodero, perché tutti quelli che mettono mano alla spada periranno di spada."¹³¹

Qui però Pasolini cerca di rendere questo richiamo evangelico meno esplicito e più universale grazie al riferimento a Gandhi, che il corvo cita direttamente – non Cristo – come l'esempio che padre e figlio avrebbero dovuto seguire nell'affrontare i loro aggressori:

¹³⁰ Matteo 5: 38-39.

¹³¹ Matteo 26: 52.

La Non-violenza: mi sembra una nozione stupenda. Essa è estremamente aristocratica (Gandhi, Russell..., Dostoiewsky...): d'origine pre-evangelica (orientale), come gran parte delle nozioni evangeliche, si è cristianizzata soprattutto col romanticismo nell'Ottocento, e ora si è scristianizzata, facendosi fieramente laica. Ma [...] tale sua fondamentale aristocraticità è facilmente accettabile dalle masse coscienti: non c'è contraddizione tra la sua elezione e la sua popolarità. [...] La non-violenza è l'acme ideale di una concezione razionale della realtà. [...] è l'atteggiamento sentimentale e persuasivo di chi è totalmente fuori da ogni conformismo, di chi si è totalmente "liberato" attraverso gli strumenti della ragione e della cultura.¹³²

Pasolini ha dichiarato spesso, e nelle sedi più disparate, la sua fede non violenta ed era rimasto particolarmente impressionato dal pacifismo della sinistra negli Stati Uniti, tanto da proporlo a modello ideale per le sinistre di tutto il mondo.¹³³ Aggiungiamo che comunque, in quegli anni, anche il PCI seguiva una politica pacifista come dimostra, ad esempio, il video elettorale *Un voto per il Pci è un voto per la pace* prodotto nel 1963 dalla sezione del PCI di Bologna.¹³⁴

4.19. I cinesi



¹³² Pier Paolo Pasolini, 'Dialoghi con Pasolini', *Vie Nuove*, 1, 4 gennaio 1962, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., p. 222.

¹³³ Vedi Oriana Fallaci, 'Un marxista a New York', *L'Europeo*, XXII, 42, 13 ottobre 1966, e Pier Paolo Pasolini, 'L'America di Pasolini', *Paese Sera*, 18 novembre 1966.

¹³⁴ Visionabile su <http://www.cinemadipropaganda.it/search/record/651>.



La scena si apre con un'inquadratura dal basso, da dietro le gambe di Totò. Ha un sapore vagamente western ma con una musica orientaleggiante in sottofondo¹³⁵ e con Totò e Ninetto che agiscono come dei gangster mafiosi.

Totò ha la sua prima opportunità di rivalsa e la sfrutta cinicamente; scappati dalle grinfie dei padroni, padre e figlio si tramutano essi stessi in padroni. La rivoluzione è stata fatta, i vecchi padroni deposti e, come sempre accade, coloro che li hanno scacciati ne prendono il posto.

In tutta la scena c'è un continuo garrire di sottofondo (né corvi, né passerì, né falchi ma rondini);¹³⁶ la donna ha raccolto dal sottotetto un nido

¹³⁵ Vi si può leggere un omaggio tanto al cinema di John Ford quanto (per ciò che riguarda la musica) a quello di Akira Kurosawa. Pasolini stesso suggerisce quest'atmosfera western allorché in sceneggiatura (per il finale della scena) scrive: "E seguito da Ninetto capriccioso e cattivo, che rifà la camminata del cow-boy, esce dalla cucina", in Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., p. 197.

¹³⁶ La rondine per Pasolini sembra rappresentare qualcosa di estremamente indifeso, vedi in particolare il racconto 'La rondinella del Pacher', apparso per la prima volta su *Il*

di rondine e lo sta cucinando mentre il marito siede in un angolo, non fa nulla e non dice nulla; ai bambini, dei quali si sentono solo le voci lamentose, ma che non si vedono, viene fatto credere che sia sempre notte perché se si dovessero alzare dal letto vorrebbero mangiare e invece non c'è cibo per loro. Totò non prova nessuna pietà di fronte alle suppliche della donna che si prostra e si umilia ai suoi piedi e Ninetto, arrogante, approva soddisfatto la condotta del padre.

La donna,¹³⁷ in lacrime, ad un certo punto esclama “I cinesi! I cinesi!”¹³⁸ non si capisce se auspichi una rivoluzione come quella cinese o se la tema. Senz'altro la questione cinese era all'ordine del giorno nel '66 e qualsiasi comunista, di prima o dopo la morte di Togliatti, era costretto a prendere una posizione a riguardo. Quale sia però la posizione di Pasolini è difficile da capire,¹³⁹ sembra anzi piuttosto confuso e reticente a riguardo, si

Quotidiano, 3 settembre 1950, ora in Laura Betti, Giovanni Sanvitale e Francesca Raboni, a c. di, *Pier paolo Pasolini. Una vita futura*, cit., pp. 97-99, (con poche variazioni il racconto diventerà poi il primo capitolo di *Ragazzi di vita* (Milano: Garzanti, 1955), col titolo ‘Il Ferrobedò’ e sarà riproposto nel soggetto per un film del 1959-60, ‘I morti di Roma’, ora in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. 2, pp. 2601-2612. Vedi anche più avanti (cap. 4.24) il riferimento alle rondini della prostituta Luna.

¹³⁷ Da notare che la donna si rivolge a Totò chiamandolo Sig. Marcello – il nome che Pasolini aveva pensato inizialmente e che compare nelle prime stesure della sceneggiatura.

¹³⁸ Si veda anche l'episodio bizzarro nella scena di *La terra vista dalla luna* dove Assurdina sta ripulendo la catapecchia di Ciancicato e dall'ammasso di spazzatura e cianfrusaglie ne trae un cinese che sparisce salutando.

¹³⁹ Secondo Maurizio Viano l'episodio pone senz'altro la domanda “What if Communist China had a solution for the miserable condition in which people are forced to live?”, in Maurizio Viano, *A Certain realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, cit., p. 157.

veda ad esempio una scena dell'atto unico *Italie magique*, scritto per Laura

Betti solo un anno prima di *Uccellacci e uccellini*:

Entrano i due compari dello spettacolo, concentrati, un po' assurdi e inqualificabili.

I COMPARE (*meditando, tra sé*) Mao, Mao.

II COMPARE Mao?

I COMPARE Mao Mao.

II COMPARE Dici Mao?

I COMPARE Sì, Mao.

II COMPARE Perché Mao?

I COMPARE Perché Mao.

II COMPARE Hai qualche opinione su Mao?

I COMPARE Eh, Mao!

II COMPARE Come: eh Mao.

I COMPARE Eh Mao.

II COMPARE Ah: eh Mao.

I COMPARE Sì: eh Mao.

II COMPARE (*canticchiando*) Mao, Mao...

I COMPARE (*canticchiando anche lui*) Mao Mao Mao Mao Mao...

(*Così dicendo attraversano il palcoscenico e, non altrimenti qualificati, esunt*).¹⁴⁰

La posizione nei confronti della Cina maoista non si chiarifica nemmeno col passare degli anni, e nulla di più emerge anche andando a rivedere interventi o interviste come quella a Dufлот:

Finora la rivolta dei giovani si attuava attraverso la cultura. I ribelli di tutti i tempi, dal medioevo ai surrealisti o agli esistenzialisti del dopoguerra, innovavano nel campo della cultura paterna. Ora, quelli di oggi la rifiutano, puramente e semplicemente. Non ne vogliono più sapere. Si pongono fuori di essa... come in Cina!¹⁴¹

Ma in questo episodio del film non si parla né di giovani, né di intellettuali, né di cultura o patriarcato (il padre, anzi, è relegato in un angolo e non pronuncia una parola). Sicuramente Pasolini guardava con

¹⁴⁰ Da 'Italie magique', in Laura Betti, Giovanni Sanvitale e Francesca Raboni, a c. di, *Pier Paolo Pasolini. Una vita futura*, cit., pp. 127-133.

¹⁴¹ Pier Paolo Pasolini, in *Il sogno del centauro*, a c. di Jean Dufлот, cit., p. 69.

interesse alla rivoluzione cinese in quanto rivoluzione contadina e non operaia, ancorata cioè, e sviluppata, in una società ancora pre-industriale:

tutte le rivoluzioni socialiste di questi ultimi decenni sono avvenute in paesi sottosviluppati e contadini. E questo implica una profonda revisione dell'idea rivoluzionaria dei classici del marxismo.¹⁴²

D'altro canto c'era però sicuramente una critica al culto della personalità e alla struttura totalitaria che il potere comunista aveva assunto in Cina come già nell'Unione Sovietica di Stalin:

La seconda cosa importante di quest'anno (1964, *n. d. c.*) è la questione cinese. Anche questa costringe a rivedere molte posizioni: prima di tutto il generale semplicismo con cui si è preso atto e poi sistemata la fase storica dello stalinismo.¹⁴³

La posizione ufficiale del PCI, come la maggior parte dei partiti comunisti a partire da quello sovietico,¹⁴⁴ era di netta presa di distanza dal partito comunista cinese, ma nel 1964, poco prima di morire, Togliatti rettifica la linea in nome dell'unità contro il pericolo delle destre:

di questa situazione crediamo si debba tenere conto in tutta la nostra condotta verso i comunisti cinesi. L'unità di tutte le forze socialiste in una azione comune, anche al di sopra delle divergenze ideologiche, contro i gruppi più reazionari dell'imperialismo, è una imprescindibile necessità. Da questa unità non si può pensare che possano essere esclusi la Cina e i comunisti cinesi. Dovremmo quindi sin da oggi agire in modo da non creare ostacoli al raggiungimento di questo obiettivo, anzi da facilitarlo. Non interrompere in alcun modo le polemiche, ma avere sempre come punto di partenza di esse la dimostrazione, sulla base dei fatti

¹⁴² Pier Paolo Pasolini, 'Dialoghi con Pasolini', *Vie Nuove*, 25, 24 giugno 1965, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., p. 424.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 326.

¹⁴⁴ Il Partito Comunista sovietico, dopo un iniziale appoggio a Mao aveva raffreddato i rapporti con la Cina.

di oggi, che l'unità di tutto il mondo socialista e di tutto il movimento operaio e comunista è necessaria e che essa può venire realizzata.¹⁴⁵

I cinesi rimproveravano ai partiti comunisti occidentali di aver abbandonato la lotta rivoluzionaria a favore di compromessi politici col capitalismo;¹⁴⁶ in particolare erano avversi alla nuova linea pacifista del PCI:

A quanto sembra, il compagno Togliatti e alcuni altri compagni del Partito comunista italiano [...] pretendono che l'unica strategia per creare un nuovo mondo 'senza guerre' sia la 'strategia della coesistenza pacifica' come loro l'interpretano. Ma il contenuto di questa 'strategia della coesistenza pacifica' differisce radicalmente dalla politica proposta da Lenin dopo la Rivoluzione d'Ottobre e approvata da tutti i marxisti-leninisti.¹⁴⁷

Alla luce del messaggio "pacifista" che trapela in più punti in *Uccellini* e *uccellini* (come si è visto nella scena della proprietà privata, dove il corvo indica Gandhi quale modello da seguire), è lecito desumere che Pasolini fosse più vicino alle posizioni togliattiane che non all'intransigenza maoista; e sarebbe perciò un controsenso che potesse appoggiare le posizioni di lotta armata rivoluzionaria del PCC:

Alcuni anni fa, pensavo che i valori sarebbero sorti dalla lotta di classe, che la classe operaia avrebbe realizzato la rivoluzione, e che questa rivoluzione avrebbe generato dei valori chiari, giustizia, felicità, libertà... Ora, prima sono stato richiamato alla realtà dalle rivoluzioni russa, cinese, poi da quella cubana. Ogni ottimismo beato, incondizionato, mi veniva allora precluso. Per di più, attualmente, il neocapitalismo sembra seguire la via che coincide con le aspirazioni

¹⁴⁵ Palmiro Togliatti, 'Memoriale di Yalta. Promemoria sulle questioni del movimento operaio internazionale e della sua unità, 1964', in Carlo Spagnolo, *Sul Memoriale di Yalta: Togliatti e la crisi del movimento comunista internazionale (1956-1964)*, cit., p. 265.

¹⁴⁶ Vedi 'Le divergenze tra il compagno Togliatti e noi (31 dicembre 1962)', in Mao Tse-Tung, *Opere di Mao Tse-Tung* (Milano: Edizioni Rapporti Sociali, 1994), vol. 19, 1961/63, pp. 141-167. Vedi anche 'Ancora sulle divergenze fra il compagno Togliatti e noi (febbraio 1963)', ibidem, pp. 199-300.

¹⁴⁷ In 'Ancora sulle divergenze fra il compagno Togliatti e noi (febbraio 1963)', cit., p. 226.

delle “masse”. Così scompare l’ultima speranza in un rinnovamento dei valori attraverso la rivoluzione comunista.¹⁴⁸

Se da un lato dunque Pasolini guardava alla Cina con interesse, dall’altro ne era alquanto sospettoso:

Sono nel movimento, come gli altri, ma voglio sottolineare il mutamento in me dalla speranza in utopia: di questa speranza risultata illusoria per via del disincanto che mi ha causato il revisionismo russo e il mistero della rivoluzione cinese.¹⁴⁹

Ciò che veramente Pasolini non poteva accettare della rivoluzione cinese era la ricaduta nello stesso errore dello stalinismo: il culto della personalità. Per quanto, tuttavia, ai suoi occhi la rivoluzione cinese continuava a rimanere un “mistero” su cui non era adeguatamente informato:

Sì, potrei forse dire di avere qualche tentazione filo-cinese, ma d’altra parte quello cinese è un mondo che mi è assolutamente sconosciuto, che mi appare di difficilissima comprensione, infinitamente lontano. Così, anche quando dico che mi sembra di scorgervi una maggior ansia di rivoluzione, la mia rimane una valutazione astratta e di conseguenza anche tale tentazione filo-cinese non può esser definita un fatto concreto. Senza contare che i cinesi continuano a fare puntello su Stalin, cosa che io non posso assolutamente accettare.¹⁵⁰

Si veda quanto afferma Franco Fortini a proposito della rivoluzione cinese nell’introduzione al saggio di Edoarda Masi ‘Aspetti del conflitto ideologico Cina-URSS’ contenuto nell’antologia da lui curata *Profezie e realtà*

¹⁴⁸ Pier Paolo Pasolini, in *Il sogno del centauro*, a c. di Jean Duflot, cit., p. 54.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 55.

¹⁵⁰ Da Pier Paolo Pasolini, ‘La necessità di combattere la disumanizzazione operata dal neocapitalismo’, *Energie Nuove*, VIII, settembre 1964, ora in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1577.

del nostro secolo (l'antologia, come afferma Pasolini in 'Le fasi del corvo'¹⁵¹ è stata fondamentale per rivedere tutto l'impianto ideologico del film):

la discussione sul socialismo e sul comunismo, quale si è sviluppata a partire dai testi e dalla prassi politica cinese, è la discussione più avanzata sull'uomo e sulle sue ragioni di esistenza che possa venir tentata ai nostri giorni.¹⁵²

Totò e Ninetto si sono ormai imborghesiti, sono creditori di una povera famiglia di sottoproletari e non ci pensano due volte a pignorargli la casa come saldo del debito. Con cinismo sprezzante (anche se lo sguardo tradisce un'ombra di dolore), Totò si rivolge alla donna con le stesse parole che più avanti il suo creditore rivolgerà a lui:

TOTÒ Signora mia, io non so cosa dirvi, io non ci posso far niente. Pregate la Madonna piuttosto, anziché di pregare me, bisis is bisis è chiaro?

Egli chiama in causa la Madonna proprio nell'atto di venire meno ad uno degli insegnamenti del Vangelo: "Da' a chi ti domanda e a chi desidera da te un prestito non volgere le spalle".¹⁵³ Il corvo non lo rimprovera, legalmente Totò ha ragione, però lo ammonisce profeticamente a stare attento che qualcuno più potente non faccia con lui la stessa cosa.

¹⁵¹ Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., p. 59.

¹⁵² AA.VV., *Profetie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, cit., p. 353.

¹⁵³ Matteo 5: 42.

4.20. Spettacoli volanti

+ didascalia su sfondo fisso, cielo con nuvole e luna di $\frac{3}{4}$:

Per mille si misero d'accordo



Il montaggio stacca da un primissimo piano dell'uomo che mangia il nido di rondine al primissimo piano di un bambino di colore, per poi passare a un Totò in primo piano che a quella vista ha come un moto di compassione, in contrasto stridente con quanto è appena accaduto nella scena precedente dove non si è minimamente commosso nello sfrattare i debitori insolventi. Continua qui la tematica dei proletari e del terzo mondo in generale, stavolta rappresentata da una troupe di attori girovaghi a cui

appartiene il bimbo di colore; tutto l'episodio è inteso come un omaggio – e un addio – al cinema neorealista di Rossellini e di Fellini.¹⁵⁴

There are other bits like the clown episode which are deliberately intended to evoke Fellini and Rossellini. Some critics accused me of being Fellinian in that episode, but they did not understand that it was a quotation from Fellini; in fact afterwards the crow talks to the two of them and says 'The age of Brecht and Rossellini is finished.' The whole episode was a long quotation.¹⁵⁵

La troupe di attori, in particolare, richiama prepotentemente alla memoria gli artisti girovaghi Zampanò e Gelsomina de *La strada* (1954),¹⁵⁶ per il resto, come precisa Pasolini al suo intervistatore:

Obviously Fellini and Rossellini are two absolute different personalities, but the period each of them has in common with neo-realism gives them something in common with each other. The bit of *Uccellacci e uccellini* you've just mentioned which evokes neo-realism, evokes something typical of both part of Rossellini and part of Fellini: the acrobats, the kind of woman – all that is fairly Fellinian, but it is also Rossellinian. Also they both share what I call 'creatural realism' [*realismo creaturale*], which is a feature of neo-realism typical of a film like *Francesco, Giullare di Dio*: a humble person viewed in a somewhat comic way, piety mixed with irony.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Maurizio Viano vede in questo episodio un'aperta polemica con Fellini: "The Felliniesque style of the episode, however, is not meant as an homage to a 'great Italian director.' In Pasolini's eyes, Fellini was a neodecadent director, someone too absorbed in his own fantastic imagination. Fellini 'dances', as the director in *La ricotta* put it. The Felliniesque style, then, is a practical signal reminding us that we are in the face of distorted figures of our imagination". Viano porta a sostegno della propria tesi la definizione di Fellini che Pasolini mette in bocca al semi-autobiografico regista de *La ricotta*: "Egli danza", e la interpreta come "dancing' gracefully within one's own enlarged phantoms and projecting a private drama on a public screen", ma dalle interviste con Oswald Stack e con Jean Duflot emerge però grande stima di Pasolini nei confronti di Fellini; si aggiunga poi che, come abbiamo visto, il ballo e la fisicità avevano un valore decisamente positivo per Pasolini, che avrebbe dunque scelto un'altra immagine se avesse voluto denigrare il cinema di Fellini. Citazioni da Maurizio Viano, *A Certain realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, cit., p. 158.

¹⁵⁵ Pier Paolo Pasolini, *Pasolini on Pasolini. Interviews With Oswald Stack*, cit. 99–100.

¹⁵⁶ E anche, vagamente, la famiglia di attori girovaghi de *Il settimo sigillo* (1957) di Ingmar Bergman, dove simili sono le domande che il film pone sulla vita, sulla morte e sull'esistenza di Dio.

¹⁵⁷ Pier Paolo Pasolini, in Oswald Stack, *Pasolini on Pasolini. Interviews With Oswald Stack*, cit., pp. 108-109.

Questo gruppo di attori sta cercando di metter in moto un'auto in panne e Totò si mostra subito disponibile ad aiutarli, di nuovo in netto contrasto con la freddezza nei confronti dei contadini che pure gli chiedevano aiuto; è come se ora Totò si voglia riscattare, almeno in parte – forse inconsciamente – mosso alla commozione di fronte ad un bisogno esibito sfacciatamente, e non invece davanti alla umile dignità dei suoi creditori. Le scuse che questi personaggi adducono per non poter spingere la loro auto, sono poi palesemente ridicole: a parte la donna che è incinta, il nero ha le emorroidi, uno è zoppo (ma forse recita), un altro s'è appena fatto la manicure e non vuole rovinarsi le mani. Ancora una volta, come nelle comiche del cinema muto, le immagini di Totò e Ninetto che spingono l'auto¹⁵⁸ sono accelerate. La “Cadillac da cinematografo”¹⁵⁹ (ma in sceneggiatura era una FIAT) non ne vuole sapere di mettersi in moto, e il gruppo si ferma a riposare all'ombra di un boschetto dove, solo ora, avvengono le presentazioni: il capocomico è un napoletano, Pasquale Recchiabella, ci sono poi Ciro Lo Coco, Incensurato, Urganda la Sconosciuta e il nero Annibale il Vegetariano coi suoi due figli

¹⁵⁸ Questo farsi carico del giogo altrui, in questa particolare scena, che come si vedrà presto prelude ad una truffa, sembra riecheggiare Matteo 23: 2-4, “Sulla cattedra di Mosè si sono seduti gli scribi e i farisei. Quanto vi dicono, fatelo e osservatelo, ma non fate secondo le loro opere, perché dicono e non fanno. Legano infatti pesanti fardelli e li impongono sulle spalle della gente, ma loro non vogliono muoverli neppure con un dito”.

¹⁵⁹ Da Pier Paolo Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit., p 94.

Chipagapagapoco (detto Chi) e Colgatecongardol (detto Col). Ciro Lo Coco e Recchiabella sono i nomi di due piccoli delinquenti che già Pasolini aveva utilizzato in precedenza in ‘Storia burina’¹⁶⁰ e che in quel racconto vengono presentati come “Ciro Lo Coco, detto Droga” e “Pippo Recchiabella, detto Spago”, uno autista e l’altro suo aiutante; anche Urganda è un personaggio di ‘Storia burina’,¹⁶¹ una prostituta il cui nome nel racconto è leggermente modificato in Burganda la Sconosciuta – non si sa se per volontaria storpiatura o per una svista dell’autore; il nome di questo personaggio femminile, si rifà a sua volta alla strega dell’*Adamigi di Gaula* Urganda la Desconocida, riutilizzata anche da Cervantes (ed è questa presumibilmente la fonte diretta pasoliniana) in qualità di autrice di una delle poesie proemiali del *Don Chisciotte*;¹⁶² il nero è evidentemente un emigrato dall’Africa e il suo nome, Annibale, allude al grande condottiero cartaginese che arrivò in Italia attraversando le Alpi, mentre il suo cognome, il Vegetariano, sembra suggerirci che, al contrario dei selvaggi cannibali da cui discende, egli è oramai profondamente civilizzato: non a caso uno dei suoi figli si chiama col nome della marca di un noto prodotto industriale tutt’ora in commercio, il dentifricio Colgate, che negli anni sessanta invadeva i mercati italiani e gli spazi pubblicitari televisivi di Carosello; il nome

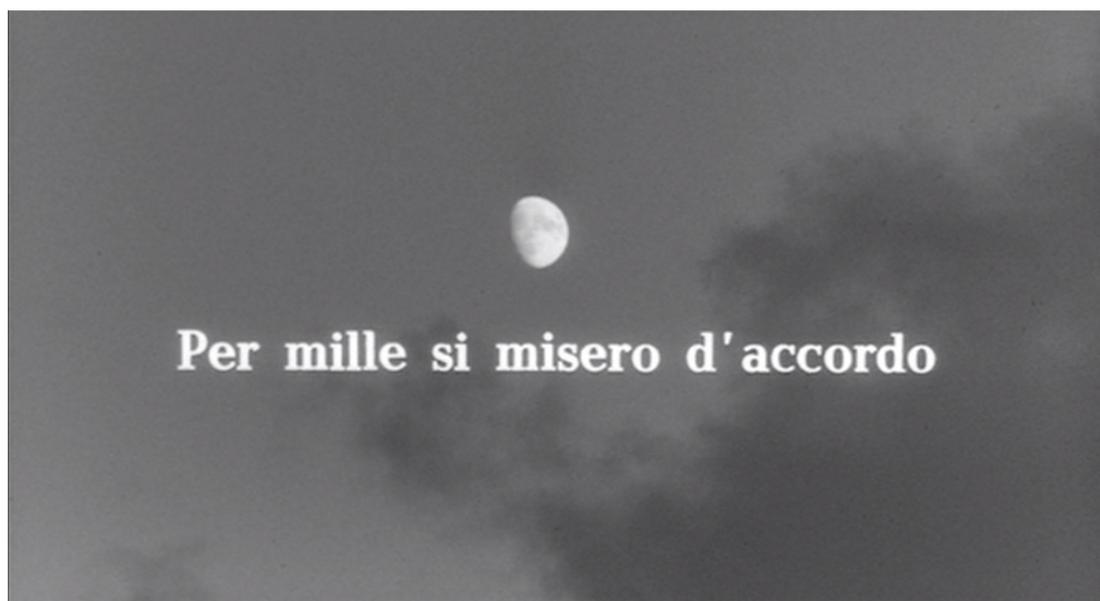
¹⁶⁰ In Pier Paolo Pasolini, *Alì dagli occhi azzurri*, cit., p. 146.

¹⁶¹ Ibidem, p. 140.

¹⁶² Questo riferimento a Urganda la Desconocida potrebbe semplicemente essere un omaggio al genere letterario picaresco a cui Pasolini intendeva strizzare l’occhio con *Uccellacci e uccellini*.

dell'altro figlio, Chipagapagapoco era invece in sceneggiatura Chicagacagapoco, ma la differenza è irrilevante, entrambe le versioni vogliono semplicemente alludere all'indigenza di queste persone.

Dopo la faticaccia inutile di spingere un'auto che non ne vuole sapere di partire, Totò, seduto sul paraurti, si massaggia i piedi lamentandosi nuovamente del dolore che gli procurano i suoi calli; a sentire ciò, in perfetta intesa malandrina tra di loro, gli attori organizzano una piccola truffa vendendogli una presunta pomata miracolosa: una scritta in sovrimpressioni, con sullo sfondo la luna di $\frac{3}{4}$, ci informa che dopo la contrattazione è stato raggiunto l'accordo sul prezzo.



Ora che la luna è nuovamente cresciuta, di nuovo le aspirazioni umane possono farsi trasportare dalla sua forza d'attrazione e proprio in quel frangente, accompagnata dalla musica di *Fischia il vento*, giunge da lontano una folla di operai in marcia; vedendoli come potenziali spettatori, gli attori

si predispongono a mettere in scena il loro spettacolo dal titolo “Roma come hai rovinato il mondo” (scritto su un cartello che Urganda appende ad un albero), mentre Totò e Ninetto si siedono a terra per godersi lo spettacolo. Intanto la musica incalza e alle spalle di padre e figlio si vedono i piedi degli operai che marciano inesorabilmente verso la loro meta senza curarsi della messinscena teatrale. Ninetto dice a questo punto una battuta che può avere due diverse interpretazioni:

NINETTO Stamo nel dumila e fanno ancora quelle cose, ammazza che poracci!



Non è dato di sapere, per intenzionale ambiguità, se Ninetto si stia rivolgendo agli attori oppure agli operai in marcia che lui e il padre sembrano voler deliberatamente ignorare nonostante passino alle loro spalle molto da vicino. Invece, il motivo della scalcinata troupe di artisti alieni da tutto ciò che succede loro intorno, sarà riproposto nuovamente da Pasolini

nell'idea per un film del 1971, 'Liberty', pressoché negli stessi termini con la storia di due donne, artiste di cabaret, che girano per i teatri d'Europa col proprio spettacolo:

Nel loro pellegrinare passano attraverso mille stazioni ferroviarie, città, avvenimenti politici, personaggi storici... ecc., rimanendo sempre estranee a tutto e a tutti, con la sola e unica preoccupazione di riuscire a mettere su un numero di successo.¹⁶³

Come in 'Liberty', anche gli attori della nostra troupe non riescono a mettere su un numero di successo e ad attrarre un pubblico numeroso e pagante, non si sa se per loro inettitudine o se per la futilità della loro offerta d'evasione e intrattenimento in un momento storico cruciale (è il giorno dei funerali di Togliatti). Essi ci provano ugualmente e recitano una scena di gladiatori: il nero, col pollice verso, condanna a morte la donna, lei si fa il segno della croce prima di essere sbranata dal leone, ma proprio in quel momento l'attrice avverte le doglie. Totò, mentre cerca di dare consigli (lui ha avuto diciotto figli e se ne intende), allo stesso tempo cerca di impedire al figlio di assistere alla scena: è strano questo improvviso pudore di Totò quando nella scena dei morti in borgata non aveva vietato a Ninetto di assistere e quando, nella scena più avanti con la prostituta (vedi cap. 4.24), si limiterà ad un bonario rimprovero. Nella scena dei morti in borgata è stato Ninetto a volersene andare per non vedere, mentre qui si rivela ansioso di assistere alla nascita di una nuova vita; Totò considera il

¹⁶³ Da 'Liberty', in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. 2, p. 2692.

figlio ancora un ragazzino, si renderà conto di lì a poco che Ninetto è molto più furbo e smaliziato di quanto egli ancora si illuda di crederlo.¹⁶⁴

Nasce una bimba, la madre sembra un po' delusa, sbuffa, forse avrebbe voluto un maschio, ma il resto dei suoi colleghi festeggia e la nuova arrivata viene chiamata Benvenuta. Nonostante il nome, Ciro Lo Coco suggerisce di lasciarla davanti alla prima chiesa che troveranno lungo la strada, aprendo il discorso sul controllo delle nascite e della fame nel mondo che il corvo porterà avanti di lì a poco. L'immagine della bimba nuda per terra sembra la materializzazione su pellicola dei versi de *La religione del mio tempo*:

Sono usciti dal ventre delle loro madri
a ritrovarsi in marciapiedi o in prati
preistorici, e iscritti in un'anagrafe
che da ogni storia li vuole ignorati...¹⁶⁵

Come per incanto l'auto riparte e gli attori si allontanano festosamente, lasciando da soli il corvo e i due viandanti. Totò si applica immediatamente la pomata per i calli, ma il corvo gli svela l'inganno di cui è stato vittima, prendendolo anche un po' in giro;¹⁶⁶ ciò che sta usando è infatti un antifecondativo e per di più scaduto:

¹⁶⁴ “Nella lotta tra le generazioni, le parti sembrano spostate: il figlio la sa più lunga; egli rappresenta un principio della realtà maturo contro le antiquate forme paterne”, Herbert Marcuse, ‘La dialettica della civiltà’, in AA.VV., *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, cit., p. 398.

¹⁶⁵ Da Pier Paolo Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit., p. 50.

¹⁶⁶ Totò non sa leggere (“sono 40 anni che non leggo più!”, dice), e non riesce nemmeno a pronunciare la parola “antifecondativo”; Ninetto fa fatica a leggerla, a indicare quanto

CORVO (Ridacchia) Vi hanno venduto per callifugo dell'antifecondativo fuori uso quei poveracci! (Ride)
TOTÒ Come poveracci? E lei ride sulle disgrazie degli altri?

Nonostante la truffa subita, Totò continua a difendere gli attori, forse per non ammettere di essere stato raggirato. Il corvo intanto procede col suo discorso edificante sui problemi fortemente correlati tra loro del controllo delle nascite e della fame nel mondo:

CORVO Più della metà degli esseri che compongono questa umanità progredita, vive in uno stato di sofferenza che è ignobile e intollerabile, soffre la fame, la fame letteralmente, e sarà sempre peggio, più figli fate, più la fame cresce, non vi pare? Usate le vostre mogli con un po' più di giudizio, accidenti!

In Italia il referendum sull'aborto passerà solo molti anni più tardi, però il tema era già largamente discusso e Pasolini, molto prima dei famosi articoli raccolti in *Scritti corsari*,¹⁶⁷ affronterà nuovamente l'argomento, pochi anni dopo *Uccellacci e uccellini*, in *Appunti per un film sull'India*, dove in prima persona intervista, in un vero paese del terzo mondo, un dirigente comunista, degli operai, degli intellettuali, e dei contadini chiedendo loro cosa ne pensano del progetto di legge sulla sterilizzazione allora in discussione in India; le risposte saranno generalmente favorevoli, in particolar modo tra gli operai, solo i contadini, proprio come Totò e

la questione del controllo delle nascite sia lontana dai loro pensieri (e infatti Totò ha avuto diciotto figli).

¹⁶⁷ Vedi '19 gennaio 1975. Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza', '30 gennaio 1975. Sacer' e '25 gennaio 1975. Thalassa', in Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, cit., pp. 98-104.

Ninetto, dimostreranno un disinteresse dovuto alla loro completa ignoranza nei confronti del problema.

Totò e Ninetto iniziano ad essere stufi dei discorsi del corvo e se la svignano di nascosto mentre questi parla, correndo e canticchiando *Carmè Carmè*. Il Corvo però li raggiunge e continua come se nulla fosse la sua predica, ascoltato ora con rassegnazione dai due:

CORVO E' crepuscolo, è il crepuscolo delle grandi speranze, e quei poveri imbroglioni sono i primi ad essere lasciati in ombra, magari in compagnia di Rossellini e di Brecht, mentre gli operai, loro, continuano in questo crepuscolo ad andare avanti, andare avanti. Sono passate di moda le ideologie, ed ecco qui uno che continua a parlare, non si sa più di che cosa, a degli uomini che vanno, non si sa dove.

La morte di Togliatti, e quindi la fine di un'epoca, è prossima, ed il corvo ne è pienamente cosciente; i continui riferimenti al crepuscolo sottolineano la fase di declino, l'alba deve ancora venire, ciò che si sa di certo è che è che l'epoca di Rossellini e Brecht¹⁶⁸ è finita:

Yes, Rossellini was the master of neo-realism and neo-realism is finished. I meant that the age of social denunciation and great ideological drama of the Brecht kind on the one hand and the day-to-day denunciation of the neo-realist kind on the other are both finished.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Vedi i saggi 'Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo' (in particolare l'appendice 'Bertold Brecht: Intervento al I Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura, Parigi 1935') e 'Brecht o il cavallo parlante', in Franco Fortini, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie* (Torino: Einaudi, 1989). [1^a ed. Milano: Il Saggiatore, 1965].

¹⁶⁹ Pier Paolo Pasolini, in Oswald Stack, *Pasolini on Pasolini. Interviews With Oswald Stack*, cit., p. 109. Cfr. Anche: "Comunque questo è certo che i tempi di Brecht sono finiti per sempre", in Pier Paolo Pasolini, 'Manifesto per un nuovo teatro', *Nuovi argomenti*, n. s., 9, gennaio-marzo 1968.

Mentre “continuano in questo crepuscolo ad andare avanti”, ascoltando il corvo parlare e profetizzare, la cinepresa inquadra sullo sfondo prima la chiesa dei SS. Pietro e Paolo, poi il Palazzo della Civiltà Italiana nel quartiere romano dell’EUR, un edificio fascista del 1938-43, detto anche il Colosseo Quadrato, fino ad incorporali entrambi in una stessa inquadratura.



Idealmente è come se questa immagine riassume in sé tutte le tappe evolutive del viaggio metaforico di questi due personaggi: dalla fondazione della civiltà cristiana coi padri della chiesa Pietro e Paolo, al Palazzo della Civiltà Italiana, che rappresenta tanto il fascismo storico quanto il nuovo fascismo (espressione cara a Pasolini) della nuova società dei consumi:

Mi era sembrata sempre allegra questa zona
dell’Eur, che ora è orrore e basta.
Mi pareva abbastanza popolare, buona

per deambularci ignoto, e vasta
tanto da parere città del futuro.¹⁷⁰

Le ultime parole del corvo si sovrappongono alle nuove immagini dell'episodio successivo, dove si vedono Totò e Ninetto di fronte a un pulmino tappezzato di cartelli che annunciano il 1° Convegno dei Dentisti Dantisti.

4.21. Il 1° Convegno dei Dentisti Dantisti



I ruoli si ribaltano, ora è Totò ad essere debitore e si presenta alla villa dell'ingegnere suo creditore per giustificarsi del mancato pagamento. In sceneggiatura la villa si chiama Villa Generone, il che immediatamente ci

¹⁷⁰ Da 'La ricerca di una casa', in Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, cit., pp. 29-30.

identifica il tipo di persone che la abitano, parvenu della nuova borghesia che emula l'aristocrazia nell'ostentazione di ricchezza:

Folle!, lui e i suoi padri, vani
arrivati dal generone, servi
grassocci dei secchi avventurieri padani.¹⁷¹

Nel film questa connotazione appare smussata, e l'idea che la villa suggerisce è quella di un ambiente genuinamente aristocratico; in una inquadratura in esterna, prima di entrare nella villa, padre e figlio sono di fronte alla Torre Righetti, un casino di caccia dell'ottocento che fa parte di una tenuta gentilizia del seicento in zona Montecucco. L'ingegnere del film appare così appartenente ad una famiglia ricca e nobile, non è quindi un arricchito e l'interno della sua villa è colmo di opere d'arte e oggetti d'epoca di lusso; in sceneggiatura invece la villa è concepita come un ambiente kitsch, piena di quadri astratti che l'ingegnere disprezza ma che tollera per assecondare il gusto della moglie. Sappiamo come Pasolini non amasse l'arte astratta fine a se stessa,¹⁷² come il suo gusto si fosse formato su quello di Longhi per i primitivi italiani e per il rinascimento, ma che amava anche

¹⁷¹ Ibidem, p. 30.

¹⁷² “Prodotto tipico e glorioso del neocapitalismo, essa lo rappresenta integralmente: obbedisce cioè alla sua richiesta di mancanza di intervento da parte dell'artista: ‘Artista, occupati delle tue cose interiori! La tua arte sia il grafico della tua intimità, magari la più profonda e inconscia!': questo richiede il capitale all'artista”, in Pier Paolo Pasolini, ‘Dialoghi con Pasolini’, *Vie Nuove*, 47, 22 novembre 1962, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., p. 315. Vedi anche la poesia ‘Picasso’, in Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., pp. 17-25.

per esempio Velázquez o Guttuso,¹⁷³ e come infatti utilizzò dei quadri astratti futuristi alle pareti della villa di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* per enfatizzare, anche visualmente, la degenerazione e l'inferno che quel film rappresentano.¹⁷⁴

Ad ogni modo, è chiaro che il personaggio dell'ingegnere fa parte dell'alta borghesia,¹⁷⁵ nella sua villa è in corso un ricevimento di uomini e signore eleganti che discorrono di letteratura e Pasolini, fedele al suo metodo di utilizzare gli attori per quello che sono, aveva pensato in sceneggiatura ad una lunga lista di amici intellettuali e di industriali da scritturare come comparse: “Elsa De Giorgi,¹⁷⁶ Rino Dal Sasso,¹⁷⁷

¹⁷³ Per il rapporto tra Pasolini e le arti figurative, e l'utilizzo di queste nelle proprie opere, vedi Alberto Marchesini, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini (da Accattone al Decameron)* (Firenze: La Nuova Italia, 1994), e Francesco Galluzzi, *Pasolini e la pittura* (Roma: Bulzoni, 1994). Interessanti e rivelatori di un certo gusto pittorico, i versi: “Intorno metterei sedie e poltrone,/con un tavolinetto antico, e alcuni/antichi quadri, di crudeli manieristi,/con le cornici d'oro, contro/gli astratti sostegni delle vetrate.../Nella camera da letto [...] /appenderei la mia collezione/di quadri che amo ancora: accanto/al mio Zigaina, vorrei un bel Morandi,/un Mafai, del quaranta, un De Pisis,/un piccolo Rosai, un gran Guttuso...”, da Pier Paolo Pasolini *La religione del mio tempo*, cit., p. 42.

¹⁷⁴ Nell'episodio tagliato ‘L'uomo bianco’, alle spalle di Totò simbolo del razionalismo occidentale, era previsto un Léger alla parete.

¹⁷⁵ Vedi la lettera a Mario Monti, presidente della Longanesi, ottobre 1965: “Mi piacerebbe tanto averla come personaggio del mio nuovo film [...]. L'idea che mi è venuta passando davanti al suo ufficio, ha completamente rovesciato l'idea che avevo prima del personaggio: ch'era un industriale cattivo (ma come nei films di Charlot? *Uccellacci e uccellini* è un film comico...) Vorrei invece avere un industriale dolce. È una breve parte, ma di quelle più significative dell'ultimo episodio del film. Un industriale dolce, la cui ricchezza sia una fatalità, né cattiva né buona: ed egli ne sia agito, accettando il gioco con eleganza (in una discussione con Totò e Ninetto, suoi debitori)”. In Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1955-1975*, a c. di Nico Naldini (Torino: Einaudi, 1988), p. 592.

¹⁷⁶ Nata in una famiglia di antica aristocrazia provinciale, Elsa viene scoperta in un concorso fotografico e negli anni trenta recita in numerosi film in costume. Sposata con il conte Sandro Contini Bonacossi, nella seconda metà degli anni Cinquanta ha una

Edmonda Aldini,¹⁷⁸ Enzo Siciliano,¹⁷⁹ Flaminia,¹⁸⁰ non Alberto e Dacia,¹⁸¹
Paola Olivetti,¹⁸² forse Titina Maselli,¹⁸³ Umberto Eco,¹⁸⁴ Scalfari,¹⁸⁵ i signori
Mordo, Civica e Degli Effetti,¹⁸⁶ Paolo Milano,¹⁸⁷ Lino Curci,¹⁸⁸ Livia de'

relazione con Italo Calvino. Nel 1963 interpreta la moglie del produttore ne *La ricotta* e nel 1975 recita la parte della signora Maggi in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.

¹⁷⁷ Traduttore, critico letterario e cinematografico di impostazione gramsciana.

¹⁷⁸ Attrice di teatro, in tv, si è reinventata prima come cantante e conduttrice poi come attrice drammatica. Nel 1963 interpreta il ruolo di seconda diva ne *La ricotta*.

¹⁷⁹ Scrittore e critico letterario, la sua formazione è stata segnata da alcuni grandi protagonisti della cultura del Novecento: da Giacomo Debenedetti ad Alberto Moravia, da Pier Paolo Pasolini a Giorgio Bassani e Attilio Bertolucci. Nel 1964 interpreta il ruolo di Simone ne *Il Vangelo secondo Matteo*.

¹⁸⁰ Flaminia Petrucci in Siciliano si è occupata a lungo di grafica e illustrazione per importanti riviste italiane e case editrici. Per anni il salotto di Enzo e Flaminia Siciliano, nei pressi di viale Parioli, è stato il punto di ritrovo di tanti scrittori.

¹⁸¹ È curioso come Pasolini inserisca qui i nomi di due intellettuali che non intende scritturare e il fatto che lo specifichi esplicitamente, anziché semplicemente non includerli nella lista, può servire come indicazione per suggerire che non devono essere presenti personaggi troppo noti al grande pubblico, che forse il salotto della villa dell'ingegnere non è a questi livelli di popolarità.

¹⁸² Moglie di Adriano Olivetti l'industriale delle macchine da scrivere, fu musa (si lascia dipingere nuda creando scandalo nel paese) e amante di Carlo Levi quando questi era in esilio in Lucania. Fu Direttrice dell'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza.

¹⁸³ Pittrice di scuola espressionista e scenografa teatrale, sorella del regista Citto e intellettuale antifascista. Visse a New York ma a Roma trascorse tutti gli anni Sessanta e quando la Pop Art fece irruzione, se ne distanziò affermando che "gli americani s'interessavano solo di dipingere l'oggetto in sé, io invece intendevo dipingere i conflitti".

¹⁸⁴ Eco in gioventù fu impegnato nella GIAC, l'allora ramo giovanile dell'Azione Cattolica: nei primi anni '50 fu chiamato tra i responsabili nazionali del movimento studentesco dell'AC. Laureatosi in filosofia nel 1954 all'Università di Torino, si dedicò allo studio della cultura popolare contemporanea e alla semiotica. Nel 1962 pubblicò il saggio *Opera aperta* che ebbe notevole risonanza a livello internazionale e diede le basi teoriche al Gruppo 63, movimento d'avanguardia italiano, che aveva come intento una riformulazione dei criteri espressivi del romanzo.

¹⁸⁵ Eugenio Scalfari fa il suo tirocinio giornalistico presso il settimanale *Roma Fascista*, ma dopo la fine della seconda guerra mondiale entra in contatto con il neonato partito liberale. Nel 1955 partecipa all'atto di fondazione del Partito Radicale. Nel 1963 passa al Partito Socialista Italiano con il quale è eletto nel consiglio comunale di Milano. Nel 1963 diventa direttore de *L'Espresso* che in cinque anni arriva a superare il milione di copie vendute.

¹⁸⁶ Non mi è stato possibile rintracciare nulla a riguardo di questi tre personaggi che, a giudicare dal titolo sig., potrebbero essere degli imprenditori.

Stefani,¹⁸⁹ Gabriele Baldini¹⁹⁰ e Natalia Ginzburg”.¹⁹¹ Gli unici di questa lista che faranno effettivamente parte del cast di *Uccellacci e uccellini*, sono solamente Flaminia Siciliano e Gabriele Baldini.¹⁹²

Proprio Baldini¹⁹³ è chiamato a ricoprire un ruolo importante in questo ricevimento: come lo definisce Pasolini è un “individuo

¹⁸⁷ Fu per trent'anni l'autorevole critico letterario de *L'Espresso*.

¹⁸⁸ Napoletano trasferito a Roma, fu poeta con una forte vena esistenziale. Egli leva una voce di denuncia, anche se non di ribellione, alla ricerca di un senso per la sua poesia, concepita come un impegno morale, civile e religioso.

¹⁸⁹ Nata a Palermo, figlia di proprietari terrieri, ha scritto la prima poesia ad appena otto anni, e ha collaborato non ancora decenne al *Giornalino della Domenica*. Ha conseguito il premio ‘Salento’ nel 1953 con *La vigna di uve nere*, ed il premio ‘Soroptimist’ nel 1956 con *Gli affatturati*. Ha collaborato a vari periodici e quotidiani con racconti e poesie dove il mito ancestrale di una terra pagana e cattolica, quello tragico greco e quello ispano-cattolico, la colpa e il castigo, sono l'inesauribile fonte della sua ispirazione.

¹⁹⁰ Studiò Lettere e Filosofia a Roma dove frequentò le lezioni di Mario Praz, tra i suoi maestri anche il filologo classico Giorgio Pasquali. Nel 1950 sposò Natalia Ginzburg, già moglie di Leone Ginzburg. Nel 1960 fu nominato direttore dell'istituto italiano di cultura a Londra e dopo due anni tornò ad insegnare in Italia. Vanta nel suo curriculum una fecondissima attività di studioso, saggista, e traduttore. Baldini è soprattutto noto per i meriti accademici in anglistica, americanistica e musicologia. Fu il primo curatore unico di una traduzione dell'opera completa di Shakespeare e compilò diverse antologie di letteratura inglese.

¹⁹¹ Natalia Levi nasce a Palermo da famiglia ebraica di origine triestina. Il padre, Giuseppe Levi, e i suoi tre fratelli verranno imprigionati e processati per antifascismo. Trascorre a Torino l'infanzia e l'adolescenza. Conobbe Cesare Pavese negli anni '30, e a diciotto anni pubblicò il suo primo racconto. Nel 1938 sposa Leone Ginzburg (col cui cognome firmerà in seguito tutte le sue opere). Dopo la morte del marito — ucciso nel carcere di Regina Coeli dai fascisti nel febbraio del '44, pochi mesi prima dell'arrivo degli alleati a Roma — ritorna a Torino, dove riprende a lavorare per la casa editrice Einaudi, presso la quale segue peraltro i primi passi di Italo Calvino. Nel '50 sposa l'illustre critico e studioso di letteratura inglese, Gabriele Baldini, quindi inizia per Natalia Ginzburg il periodo di più ricca fioritura letteraria. Nel '63 vince il premio Strega con *Lessico familiare*.

¹⁹² Da notare una lista simile di amici intellettuali (tra cui Siciliano, Baldini e la Ginzburg) in una poesia datata ‘Mercoledì, 6 marzo (sera)’, in Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 80, in cui le facce degli amici della periferia romana con cui il poeta sta giocando a pallone si trasfigurano in quelle, appunto, degli amici intellettuali.

¹⁹³ “anche Baldini è un teppista. Nessuno ha però mai accettato con tanta grazia come lui la parte del ‘buffone’ (egli si è esibito in quanto tale anche nel mio film *Uccellacci e uccellini*): non la possedeva, ma sapeva bene cos'era la leggerezza mozartiana...”, in Pier

problematico, o mezzo corvo”,¹⁹⁴ e quindi forse tra tutti gli invitati è il meno compromesso. La stessa immagine di Baldini direttore d’una orchestra immaginaria in un ricevimento elegante assieme ad altri amici intellettuali – intellettuali spesso compromessi col potere, che accettano l’ospitalità dei potenti piegandosi servilmente alle loro esigenze –, è un altro dei tòpoi cari a Pasolini: viene utilizzato ne *La Divina Mimesis* nel Girone del Conformismo,¹⁹⁵ alle riunioni e alle conferenze di San Paolo negli *Appunti per un film su San Paolo*,¹⁹⁶ in vari appunti di *Petrolio*,¹⁹⁷ e fa la sua prima comparsa nell’idea per un film del 1963, ‘L’ultimo poeta espressionista’:

un salotto, o giardino, dove si svolge un piccolo party. Non più di una quindicina di persone, di “color che sanno”. Gente ad alto livello, ma in un momento di rilassamento, di leggera mondanità; conversazione fatta di battute acri, irrispettose, ecc. Gabriele Baldini fa il direttore di orchestra dirigendo un disco di Stravinskij, pazzescamente, con un rigore perfetto ecc. Flaminia e Adele Cambria chiacchierano intimidite, una alta quasi due metri, l’altra poco più di un metro ecc. (come si vede, è un momento “spiritoso del film”; le battute infatti colpiscono tutto, battute tipiche della cerchia del “Mondo” o dei comunisti più mondani ecc.).¹⁹⁸

Paolo Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, a c. di Graziella Chiarocci (Milano: Garzanti, 1996), p. 267. [1^a ed., Torino: Einaudi, 1979].

¹⁹⁴“L’individuo problematico, che è stato l’alibi, dietro la cui accettazione la borghesia aveva potuto nascondere la propria cattiva coscienza, aveva avuto diritto di cittadinanza, in Italia, per un certo periodo, presentandosi come ‘impegnato’: ed era proprio la borghesia che lo voleva e l’accettava così: alibi sopra alibi; alibi dell’impegno sopra l’alibi della problematicità.”, in ‘La fine dell’avanguardia (Appunti per una frase di Goldmann, per due versi di un testo d’avanguardia, e per un’intervista di Barthes)’, in Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 126.

¹⁹⁵ “si trattava per lo più di uomini di cultura, abituati a starsene zitti nei momenti di pericolo, e a parlare, soltanto a parlare, nei momenti di relativa tranquillità”, da Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, cit., p. 40.

¹⁹⁶ Vedi *Appunti per un film su San Paolo*, in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. 2, pp. 1935-1941, 1949-1959.

¹⁹⁷ Vedi Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, cit., Appunti 22f, 22g, 22h, 22i, 23, 20–30, 31, 32.

¹⁹⁸ Da ‘L’ultimo poeta espressionista’, Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. 2, p. 2651.

In particolare, la figura dell'intellettuale interpretata da Baldini è identica (a parte la descrizione puramente fisica) a quella che Pasolini delinea nell'Appunto 32 di *Petrolio*:

C'era un intellettuale, da molti anni all'opera e quindi celebre e venerabile, che tuttavia aveva ancora l'aria giovanile di chi non crede a nulla ma si interessa a tutto [...]. In qualunque posa si mettesse seduto o in piedi, era continuamente inquieto, inquieto quasi con violenza. Benché perfettamente estraneo, in ricevimenti del genere, vi si trovava a suo agio, faceva perfettamente parte del quadro: era lontano da lì, ma visto che era lì, accettava il gioco, e non desisteva neanche per un momento alla tensione della sua intelligenza. Ogni sua parola era una parola critica.¹⁹⁹

Questa figura di intellettuale in *Uccellacci e uccellini* è piuttosto ambigua, non si capisce fino a che punto egli parli di cose frivole con l'atteggiamento di chi parla di grandi cose per convinzione ottusa, oppure per una sottile ironia, prendendosi gioco degli astanti che lo stanno ad ascoltare mentre discute le presunte fonti trash di James Bond rintracciate da un sedicente illustre dantista. In sceneggiatura Pasolini aveva messo in bocca al professor Baldini diretti riferimenti ad una polemica innescata dal suo saggio del 1965 'La volontà di Dante a essere poeta'²⁰⁰ che nel film scompaiono; aleggia tuttavia un velata polemica col mondo accademico e con l'avanguardia letteraria: sono noti i dissidi col Gruppo 63,²⁰¹ ed il fatto che Pasolini avesse

¹⁹⁹ Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 122.

²⁰⁰ In Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 104-114. Vedi anche Pier Paolo Pasolini, 'La mala mimesi?', ibidem, pp. 115-121.

²⁰¹ "La loro furia iconoclasta ha fatto perdere troppo tempo a troppi giovani, hanno interrotto, stupidamente, per puro snobismo, lo sviluppo di tutta una corrente della cultura italiana. Hanno fatto il vuoto gratuitamente, per pura isteria del 'superamento' e per ossessione dell'integrazione...", da Pier Paolo Pasolini, in *Il sogno del centauro*, a c. di Jean Dufloy, cit., p. 102.

pensato a Umberto Eco, membro di spicco del gruppo neoavanguardista, come invitato del convegno, non è certamente casuale; probabilmente Baldini, parlando di James Bond, intende lanciare una frecciata proprio al semiologo che in quegli anni aveva pubblicato un libro su Ian Fleming.²⁰² James Bond è visto da Pasolini come l'esempio tipo della letteratura d'evasione borghese ed il senso di questa polemica può essere riassunto nelle frasi finali del testo del risvolto di copertina dell'edizione Garzanti della sceneggiatura di *Uccellacci e uccellini*:

[...] tendenza del pensiero borghese a “negare ogni sacralità, che si tratti del sacro celeste delle religioni trascendentali o del sacro immanente dell'avvenire storico”, per cui “il razionalismo borghese ignora nelle sue espressioni estreme l'esistenza stessa dell'arte”. Onde si goda i suoi James Bond.²⁰³

Totò e Ninetto sono accolti da un grasso maggiordomo – che si muove come un manichino procedendo a ritroso come sopra ad un carrello – e fatti accomodare nello studio dell'ingegnere; si sentono dei latrati lontani e due grossi pastori tedeschi spuntano dalla porta atterrando padre e figlio e tenendoli incollati al pavimento in attesa del padrone. Ninetto è terrorizzato ma Totò, col solito servilismo che lo contraddistingue nei suoi rapporti coi più forti, giustifica il comportamento dell'ingegnere e dei suoi cani: “questa è un'usanza dei signori, che ci trovi qualche cosa di strano?”. I

²⁰² Oreste Del Buono e Umberto Eco, *Il caso Bond* (Milano: Bompiani, 1965). Il saggio di Eco 'Le strutture narrative in Fleming' sarà citato da Pasolini anche nella poesia 'Endoxa' del 1969, ora in Pier Paolo Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie*, cit., vol. 2, p. 1893.

²⁰³ Ora in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. 1, pp. 828-829.

cani, nell'immaginario pasoliniano, rappresentano il massimo grado di servilismo e sottomissione, rappresentano una tale degradazione da necessitare appunto una forma animale:²⁰⁴ ma è un servilismo dovuto alla natura del loro status sociale, questi cani sono semplicemente costretti ad esserlo a causa di condizioni che prescindono dalla loro volontà:

Ma, cane affamato, difende il bracciante
i suoi padroni, ne canta la ferocia,
Guaglione 'e mala vital, in branchi
feroci. La libertà non ha voce
Per il popolo cane. E il popolo canta.²⁰⁵



Questa scena in *Uccellacci e uccellini* verrà successivamente riciclata quando dal 1968 Pasolini inizierà a lavorare alla stesura degli 'Appunti per un film su San Paolo': "entra timoroso (come chi è perseguitato) nella

²⁰⁴ Si veda in *Salò* la scena in cui i prigionieri sono costretti ad agire come cani, al guinzaglio, a quattro zampe, mangiando il cibo lanciato loro a terra dai loro padroni.

²⁰⁵ Da 'Il canto popolare', in Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 15.

grande 'hall', dove alloggiano i padroni e i loro servi-cani che li proteggono".²⁰⁶

Il corvo, che era stato lasciato fuori dalla villa ad aspettare, sbuca nella stanza a questo punto entrando dal camino ad assistere all'umiliazione dei suoi due amici; va fatto notare come, al contrario, durante la visita ai contadini debitori, Totò abbia espressamente invitato il corvo ad entrare in casa: lì non aveva nulla da temere e aveva anzi l'opportunità di esibire tutto il suo misero potere nei confronti di quei poveracci. Il parallelismo tra le due scene è palese; Totò, come già la donna creditrice, cerca di addurre giustificazioni per il suo mancato pagamento: la neve gli ha gelato i broccoletti; Ninetto, andando a messa col trattore ha distrutto una 600²⁰⁷ che ha dovuto essere risarcita; dei suoi diciotto figli l'unico che avrebbe potuto aiutarlo "questo scemo, gli è venuta la vocazione e si è fatto frate cappuccino!". Ma l'ingegnere taglia corto, lo minaccia di passare alle vie legali se non riceverà i suoi soldi e se ne va senza nemmeno salutare, richiamando i suoi cani mentre Totò ossequia servilmente.

Mentre escono dalla villa attraversando il salotto pieno di intellettuali da cui sono arrivati, si vede il professor Baldini agitare le braccia a dirigere

²⁰⁶ Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. 2, p. 1897.

²⁰⁷ La FIAT 600, come abbiamo avuto modo di vedere, ritorna spesso come simbolo del nuovo benessere del ceto medio italiano, è quindi interessante notare come Pasolini sottolinei significativamente le differenze sociali attraverso le auto, allorquando in sceneggiatura descrive l'arrivo di Totò e Ninetto alla villa: "Davanti al cancello sono ferme alcune automobili (non certo delle seicento)", in Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., p. 199.

un'orchestra immaginaria davanti al suo pubblico che lo ammira estasiato (di nuovo non si capisce se si stia prendendo gioco di loro, se sia matto o se faccia sul serio).

4.22. L'autobus



Col corvo che grida loro un ultimo insegnamento: “Sono sempre gli stessi, niente, niente li potrà cambiare”, padre e figlio corrono in un paesaggio fatto di cantieri, polvere e 600 parcheggiate, cercando di raggiungere un autobus in partenza. Ninetto è più rapido, davanti all’entrata dell’autobus incita il padre che però non ce la fa e arriva un attimo dopo che l’autobus è già partito. Ninetto, che pure sarebbe potuto salire

sull'autobus, non l'ha fatto per aspettare il padre ed insieme si rassegnano a prendere il prossimo. Forse in questo modo Ninetto ha perso un'occasione per emanciparsi, rimanendo inesorabilmente ancora legato al mondo di suo padre; forse per entrare da protagonista nella nuova preistoria sarebbe dovuto salire su quell'autobus e avrebbe dovuto voltare definitivamente le spalle al suo passato:

Sono venuto infatti a separare il figlio dal padre, la figlia dalla madre, la nuora dalla suocera: e i nemici dell'uomo saranno quelli della sua casa. Chi ama il padre o la madre più di me non è degno di me; chi ama il figlio o la figlia più di me non è degno di me; chi non prende la sua croce e non mi segue, non è degno di me. Chi avrà trovato la sua vita, la perderà: e chi avrà perduto la sua vita per causa mia, la troverà.²⁰⁸

Sebbene Ninetto non sia un personaggio destinato a grandi azioni, in questo momento inizia a sviluppare un embrione di coscienza; sperimentato sulla propria pelle il sopruso ad opera della classe dirigente su quelli come lui, inizia a rivedere la sua opinione sul corvo ed i suoi insegnamenti. Riparte la musica di *Fischia il vento* in sottofondo e un nuovo cartello stradale che indica “CUBA KM 13,257” ci ricorda la recente rivoluzione nel paese caraibico,²⁰⁹ mentre Ninetto si sfoga vaneggiando future violente ritorsioni nei confronti dell'ingegnere e dei suoi cani che Totò approva senza troppa convinzione:

²⁰⁸ Matteo 10: 35-39.

²⁰⁹ “Perché certamente Cuba è in questo momento uno dei punti centrali dove passa la storia del nostro mondo.”, in Pier Paolo Pasolini, ‘Dialoghi con Pasolini’, *Vie Nuove*, 1, 7 gennaio 1961, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., p. 86. Vedi anche la poesia ‘La navigazione verso Cuba’, in Pier Paolo Pasolini, ‘Dialoghi con Pasolini’, *Vie Nuove*, 45, 8 novembre 1962, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., pp. 310-312.

NINETTO A papà, è un bravo cristiano quel Corvo, eh? Mica me lo credevo, invece hai visto? C'aveva ragione a parlà male di quei buffoni, là si salvava solamente quello con la barba che faceva "ta-ta-taa", a me me sa che è un mezzo corvo pure quello là! A papà, quando entro in fabbrica, er primo sciopero che famo, vado alla villa dell'ingegnere e gli ammazzo tutti i cani! Così s'impara! Ce venghi pure te, papà?
TOTÒ E come no?

Sandro Petraglia ci suggerisce un collegamento affascinante tra questa sequenza e quella successiva, nelle sue parole:

In questo film tutti perdono un autobus o comunque trovano difficoltà a partire, i ragazzetti, i saltimbanchi, Totò e Ninetto. Oppure non si accorgono di quello che succede alle loro spalle: guardano sempre avanti. [...] Solo i funerali di Togliatti hanno la frontalità dell'avvenimento che lascia ammutoliti ma che non si può non guardare in faccia.²¹⁰

Da notare che all'inizio della scena precedente, un autobus è parcheggiato fuori dalla villa dell'ingegnere: è un autobus privato, ad uso esclusivo dei borghesi e degli intellettuali invitati al convegno, con i cartelli del convegno dei Dentisti Dantisti appiccicati sui finestrini e sulla carrozzeria ad indicare chiaramente che quel mezzo di trasporto ha una destinazione ben precisa da cui sono esclusi tutti coloro che non appartengono al mondo del potere e della cultura.

²¹⁰ Sandro Petraglia, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 68.

4.23. I funerali di Togliatti



I due viandanti arrivano finalmente – e provvisoriamente – in centro città. Non ci è dato di sapere se essi avevano intenzione di partecipare al funerale o se semplicemente l'hanno incontrato sulla loro strada per caso, nemmeno quando Totò dice al figlio “andiamo”, si capisce se voglia andare alle esequie o se voglia andare via.

Tutto l'episodio è costituito da un montaggio di immagini di repertorio estratte dal film *L'Italia con Togliatti* del 1964,²¹¹ un documentario prodotto dalla casa di produzione cinematografica del PCI Unitelefilm e realizzato collettivamente da un gruppo di registi tra cui Carlo Lizzani, Elio

²¹¹ Visionabile su <http://www.cinemadipropaganda.it/search/record/625>.

Petri, Paolo e Vittorio Taviani; tra i montatori, il tecnico di fiducia di Pasolini Tonino Delli Colli. Le immagini scorrono indugiando sulle reazioni della folla, sulle lacrime, sui pugni chiusi alternati ai segni della croce.

Si rimanda al cap. 6.2 per una esaustiva discussione del significato ideologico di questo inserto documentaristico, “un racconto nel racconto”, come lo definisce l’autore in sceneggiatura; sintetizzando al massimo, il funerale è l’oggettivazione concreta della fine di un’epoca:

[...] la fede degli Anni Cinquanta,
è qui con me, già leggermente oltre i limiti del tempo,
a farsi sgretolare anch’essa
dalla pazienza furibonda dei grani azzurri del mare.²¹²

La morte di Togliatti per Pasolini dovrebbe rappresentare anche una sorta di campanello d’allarme per un partito ancora attestato su posizioni superate:

il marxismo come sistema filosofico [...] non mi risulta che abbia mutato la sua base filosofica, che è ancora quella del positivismo dell’800. Ecco, non credo che sia intervenuto con molta chiarezza a evolvere il positivismo e l’illuminismo, che sono il fondo della filosofia atea del marxismo, che è un pochino fermo, un pochino retrodatato e ritardatario [...] finché i preti erano con Franco, o con gli zar o benedivano i moschetti di Mussolini, era chiaro che la filosofia dei marxisti doveva essere quella che era. Ma a questo punto il mondo sta cambiando, sta seguendo delle strade che in parte sono al di là del limite previsto, non so, mettiamo da Lenin.²¹³

²¹² Da ‘Le belle bandiere’, in Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 108.

²¹³ Pier Paolo Pasolini, ‘Una discussione del ‘64’, in AA.VV., *Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo*, cit., pp. 111-112.

La morte di Togliatti non sancisce solo la fine di un'epoca storica, segna anche la fine della lotta politica comunista così come era stata concepita in Italia negli anni '50:

Con tutti i suoi difetti, quel periodo aveva per lo meno come ideale la speranza in un mondo comunista.²¹⁴

L'archiviazione della lotta per un futuro comunista e i cambiamenti sociali ed economici nell'Italia degli anni '60 si impongono prepotentemente all'attenzione di tutti, dagli intellettuali, ai politici al popolo minuto, con un solo imperativo: cercare strade alternative superando ideologie desuete e dogmatismi, magari cercando una conciliazione tra le due maggiori spinte motrici della società italiana, il cristianesimo – che ne ha plasmato intrinsecamente l'anima nel corso dei secoli, e il marxismo – che ha plasmato la coscienza democratica della nuova nazione nata dalla resistenza:

A historical epoch, the epoch of the resistance, of great hopes for communism, of the class struggle, has finished. What we have now is the economic boom, the welfare state, and industrialisation which is using the South as a reserve of cheap manpower and even beginning to industrialise it as well. There has been a real change which coincided more or less with Togliatti's death. It was a pure coincidence but it worked symbolically.²¹⁵

²¹⁴ Pier Paolo Pasolini, in *Il sogno del centauro*, a c. di Jean Duflot, cit., p. 46.

²¹⁵ Pier Paolo Pasolini, *Pasolini on Pasolini. Interviews With Oswald Stack*, cit., p. 106.

4.24. Luna

+ didascalia su sfondo fisso cielo
con nuvole e luna di $\frac{3}{4}$:

100 metri più in là



Con la morte di Togliatti il film ha raggiunto il suo punto di non ritorno e un nuovo inizio sembra attendere i nostri protagonisti mentre riprendono la loro strada verso la loro misteriosa direzione. Aerei che vanno e vengono, simboli privilegiati dello sviluppo,²¹⁶ oltre a rinforzare iconograficamente il tema del viaggio, e forse a rappresentare

²¹⁶ “Il trasporto aereo, sia di passeggeri che di merci, ha il più promettente futuro. Numerose grandi società aeree internazionali operano in Africa, ma la maggior parte ha organizzato le proprie linee per rispondere ai bisogni di passeggeri che viaggiano da o per Stati non africani. La maggior parte delle linee migliori si svolgono dal nord al sud. I collegamenti son in generale poveri, scarsi o molto intervallati. Finora, la richiesta di servizi aerei interni è stata limitata, ma è in corso un mutamento in relazione al crescente bisogno di comunicazioni e commerci intercontinentali.”, da Kwame Nkruma, ‘L’unità africana’, in AA. VV., *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, cit., pp.176-177.

freudianamente simboli fallici in vista dei rapporti sessuali con la prostituta Luna, ci informano che siamo nuovamente in periferia, nella zona dell'aeroporto di Fiumicino.

Il corvo rinuncia alla domanda che ha ripetuto periodicamente finora, sa che non otterrà mai una risposta e che il suo mandato è ormai scaduto:

CORVO Ormai non ve lo chiedo neanche più dove andate, sento che arriveremo alla fine e io che so tante cose, questo non lo saprò mai. Mah, il cammino incomincia e il viaggio è già finito.

Il cammino della nuova umanità rappresentata da Totò e Ninetto è appena all'inizio, ma il loro viaggio insieme al corvo è finito, infatti da ora in poi i due si distaccheranno sempre più dal corvo arrivando ad ucciderlo.

Al bordo della strada incontrano una prostituta,²¹⁷ Ninetto è il primo a tentare un approccio chiedendole il nome, mentre la mimica eloquente del volto di Totò ce ne rivela le intenzioni lussuose. La ragazza si chiama Luna: finalmente, l'immagine che dal cielo ha seguito, guidato e sospinto i due viandanti fino a questo punto, si materializza concretamente. Ninetto, fingendo ingenuità, chiede a Luna cosa stia facendo e lei risponde che sta guardando le rondini: non corvi, non passerì né falchi, ma gli uccelli che abbiamo visto associati all'indigenza più assoluta nelle sequenze dell'episodio dei creditori di Totò.

²¹⁷ Interpretata dall'attrice di origine istriana Femi Benussi, nome d'arte di Eufemia Benussi. In *Uccellacci e uccellini* è alla sua seconda esperienza cinematografica, a cui farà seguito una lunga carriera di ruoli, per lo più legati alla sua avvenenza fisica, in b-movies e commedie sexy.

La prostituta è un personaggio a cui il cinema neorealista aveva da sempre fatto ricorso, così come Pasolini stesso in *Accattone*, *Mamma Roma*, nei romanzi, nei racconti e nelle poesie.²¹⁸ L'ultimo cartello stradale che indicava Cuba e la presenza ora di una prostituta sembra volerci far pensare al celebre discorso di Fidel Castro in cui garantiva che la prostituzione sarebbe gradualmente sparita da Cuba senza bisogno di alcun intervento statale ma semplicemente in virtù dei benefici che la rivoluzione comunista avrebbe apportato fin dagli strati più poveri della società.²¹⁹

Padre e figlio passano oltre e soltanto 'cento metri più il là' Totò ha un'idea: finge un attacco di mal di pancia e corre a nascondersi in un campo per andare da Luna a fare l'amore. Ninetto, che oramai a questo punto non ha più nemmeno un'ombra di innocenza, ha già capito tutto. Quando il padre ritorna, anche lui infatti utilizza lo stesso espediente per andare da Luna, alla quale confessa di frequentare, già tempo, una delle sue colleghe.

Ecco che la conquista della luna si rivela come la realizzazione degli istinti primari dell'uomo, la luna e Luna rappresentano la vita stessa. Come elemento fondamentale della vita dell'uomo, il sesso è qui subito affiancato

²¹⁸ Vedi il capitolo 'Prostitutes' in Colleen Ryan-Scheutz, *Sex, the Self and the Sacred. Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini* (Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press Incorporated, 2007), pp. 76-101.

²¹⁹ In sceneggiatura, dopo che padre e figlio rispettivamente sono stati con la prostituta, c'è un passaggio, poi tagliato, in cui il corvo cita direttamente questa affermazione di Fidel Castro, vedi Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., p. 218. Vedi anche nel soggetto dell'episodio 'Le corbeau' apparso su *Vie Nuove*: "No, noi non vogliamo sopprimere con la forza le prostitute dell'Avana: esse scompariranno da sole man mano che le condizioni di vita cambieranno", in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., p. 409.

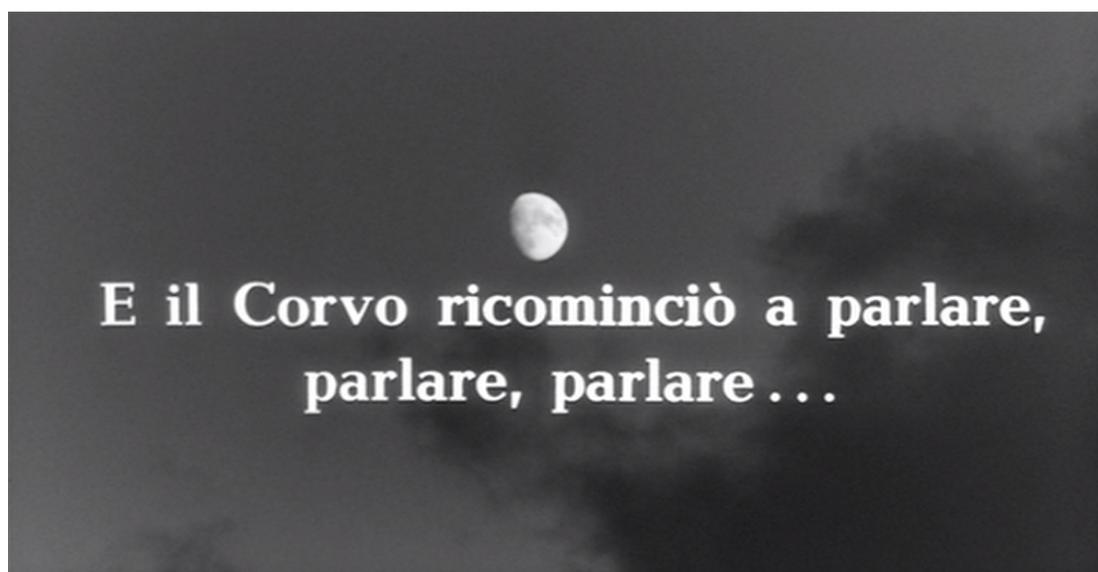
ad un altro bisogno primario, il mangiare; il corvo riprende il suo parlare con una citazione dotta che prefigura la sua stessa morte:

CORVO Eh, mah! I professori vanno mangiati in salsa piccante, diceva Giorgio Pasquali. Però chi li mangia e li digerisce, diventa un po' professore anche lui.

Quando anche Ninetto è di ritorno dalla sua avventura, il padre lo rimprovera dicendogli di non mangiare più di quella roba che fa venire il mal di pancia. Intanto un pallone sonda (rotondo e bianco come una luna) viene librato nel cielo da una stazione meteorologica accanto alla strada dell'aeroporto mentre il corvo, sempre più garrulo, continua i suoi discorsi sulla prostituzione, sul controllo delle nascite, la parità dei sessi, il sovrappopolamento, le vie nazionali al socialismo, ecc., a due attoniti Totò e Ninetto che davvero, a questo punto, non hanno più voglia e non sono più nemmeno in grado di seguirne i ragionamenti.

**4.25. Didascalia su sfondo fisso:
cielo con nuvole e luna di $\frac{3}{4}$:**

E il corvo ricominciò a parlare,
parlare, parlare...



Di nuovo una scritta in sovrapposizione contro un cielo dove s'affaccia una luna di $\frac{3}{4}$ parzialmente coperta da nuvole; il corvo continua a parlare ormai senza freni e senza più essere interrotto dai suoi interlocutori, ha il presagio della propria morte e quindi vuole sfruttare il poco tempo che gli è rimasto per trasmettere quanto più possibile del proprio sapere:

CORVO Eh, di quanti problemi si potrebbe parlare a proposito di puttane! Dio, patria, famiglia, quante ne avrei dette un giorno contro. Oggi forse non ne val più la pena, o forse io sono finito, è passata la mia ora, le mie parole cadono nel vuoto. Non pensi però signor Totò che io pianga sulla fine di quello in cui credo, sono convinto che qualcun altro verrà e prenderà la mia bandiera per portarla avanti. Oh, io piango solamente su me stesso, è umano, no, in chi sente di non contare più?

Il corvo, ironicamente, si definisce umano, sa che la sua ideologia è ormai storicamente superata, però ha la certezza che le idee fondamentali dell'uguaglianza fra gli uomini, della pace, e della necessità di un superamento delle disuguaglianze di classe, non moriranno con lui e verranno portate avanti da qualcun altro:

E, su tutto, lo sventolio,
l'umile, pigro sventolio
delle bandiere rosse. Dio!, belle bandiere
degli Anni Quaranta!²²⁰

Come ci fa notare acutamente Ferrero:

da un lato cresce e si accentua la consapevolezza lucida e devastante della fine di un mandato intellettuale e politico scaduto e della propria crisi d'identità nel più generale declino delle ideologie e delle alternative rivoluzionarie; dall'altro, la fisicità del mondo sottoproletario, luogo poetico privilegiato di un'antica e persistente identificazione personale e politica, elegiaca e rivoltata, stinge nella memoria, travolto dalla società capitalista, e si allontana nel mito.²²¹

4.26. La morte del corvo

+ didascalia:

Uccellacci e uccellini
FINE



**si succedono 5 cartelli con i
titoli di coda su sfondo fisso
cielo con nuvole e luna di $\frac{3}{4}$**

²²⁰ Da 'Le belle bandiere', in Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, cit., p. 110. Vedi anche la poesia 'Alla bandiera rossa', in Pier Paolo Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit., p. 128.

²²¹ Adelio Ferrero, 'Il cinema: nel segno della trasgressione', in AA.VV., *Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo*, cit., p. 64.



Ninetto per la prima volta in tutto il film sembra ascoltare attentamente il corvo e meditare sulle sue parole; non capisce i gesti che il padre gli sta rivolgendo, pensa che stia prendendo in giro l'uccello e con un improvviso voltafaccia si mette anche lui a schernire il corvo; Ninetto non ha una morale sua e una sua ideologia da seguire, fa quello che gli viene detto di fare e imita i comportamenti altrui, non a caso, nell'episodio tagliato 'L'uomo bianco', Ninetto, in quanto proletario italiano, è una sorta di scimmietta ammaestrata al servizio dell'uomo occidentale evoluto (parigino), giusto un solo gradino al di sopra degli altri animali in gabbia (i popoli post-coloniali). È Totò che architetta ed esegue materialmente l'uccisione del corvo, trovando però un complice più che disponibile nel figlio, il quale passa dall'ammirazione per il volatile nel suo impeto rivoluzionario dopo l'esperienza con l'ingegnere, alla qualunque

complicità col padre che non ne sopporta più i discorsi di cui inizia a perdere il filo:

TOTÒ Io me lo mangio.

NINETTO Che?

TOTÒ Ce lo mangiamo.

NINETTO Che?

TOTÒ Tanto se non ce lo mangiamo noi se lo mangia qualchedun altro. E poi, che ci campa a fa? Mi sembra pure matto, mi sembra!

NINETTO Sì, sì c'hai ragione, quanto m'ha stufato! Così s'impara a impicciarse dell'affari dell'altri! Come se lo magnano?

TOTÒ Come facevano gli antichi, che buttavano via i cocci e si mangiavano i fichi!

Ritorna l'immagine del fico, che come abbiamo visto ha forti connotati cristologici, in questa sequenza dove i due viandanti si apprestano a celebrare un rito eucaristico:

They perform an act of cannibalism, what Catholics call communion: they swallow the body of Togliatti (or of the marxists) and assimilate it; after they have assimilated it they carry on along the road, so that even though you don't know where the road is going, it is obvious that they have assimilated Marxism.²²²

Viene immediatamente alla mente il passo evangelico dell'ultima cena,²²³ oltre ad altri riferimenti meno scoperti come il versetto “appunto come il Figlio dell'uomo, che non è venuto per essere servito, ma per servire e dare la sua vita in riscatto per molti” (Matteo 20: 28). Ma l'uccisione e l'ingestione del corvo non ha qui solo un aspetto rituale, e come fa notare Lino Micciché:

Ammazzare e mangiare il corvo vuol dire da un lato mettere fine al suo noioso e ininterrotto didattismo e alla sua paralizzante saccenteria, e dall'altro appropriarsi

²²² Pier Paolo Pasolini, *Pasolini on Pasolini. Interviews With Oswald Stack*, cit. p. 106.

²²³ Matteo 26: 26-28.

della sua “sostanza”, facendo sì che essa non aleggi più sopra la realtà di chi lotta (che non sia più “ideologia”) ma diventi condizione della sopravvivenza (divenga *praxis*).²²⁴

Nella polvere rimangono solo i resti fumanti del corvo: zampe, penne e piume, tutto ciò che dell’ideologia che il corvo rappresentava non poteva essere riciclato e che bisognava scartare, i “cocci” di cui parlava anche Totò. Come la luna attira il mare e provoca le maree che lasciano l’immondizia sulla rena, così Luna attira Totò e Ninetto i quali si lasciano alle spalle i resti del corvo sul terreno.



Il sole sta tramontando, aerei decollano dalle piste dell’aeroporto e l’inquadratura ci mostra Totò e Ninetto di spalle che si allontanano lungo la strada come Chaplin e il vagabondo. Il film fiaba, che si era aperto con una domanda senza risposta e non con la tradizionale certezza propria delle fiabe (il classico *C’era una volta...*), si chiude ora sovvertendo ancora una

²²⁴ Lino Micciché, *Cinema italiano. Gli anni '60 e oltre*, cit., p. 195.

volta la struttura tipica della fiaba, sostituendo il tradizionale *e vissero tutti felici e contenti* con il fatalismo della canzone di chiusura:

Amici cari, come sempre finisce così, comincia così, si chiude così, continua così, questa storia di uccellacci ed uccellini.



5. I PERSONAGGI PRINCIPALI

*Ché
Io, del Nuovo
Corso della Storia
- di cui non so nulla - come
un non addetto ai lavori, un
ritardatario lasciato fuori per sempre -
una sola cosa comprendo: che sta per morire
l'idea dell'uomo che compare nei grandi mattini
dell'Italia o dell'India*

da Pier Paolo Pasolini, 'Nuova poesia in forma di rosa' in Poesia in forma di rosa (1964)

5.1. Totò e Ninetto

La nuova preistoria

Totò e Ninetto sono l'evoluzione naturale dei personaggi sottoproletari dei romanzi e dei primi film di Pasolini. Rispetto a questi, tuttavia, essi sono ormai inesorabilmente avviati verso un destino di consumatori di massa e la loro classe sociale si andrà gradualmente assimilando a quella della borghesia. In *Uccellacci e uccellini* essi non subiscono alcuna trasformazione, sono gli stessi dall'inizio del film alla fine, la loro vera e propria evoluzione si avrà dopo la parola FINE dell'ultimo fotogramma della pellicola; è un'evoluzione che appartiene al futuro, tutto ciò che a noi è mostrato sono solo gli elementi che contribuiranno a formarla; ma il modo in cui questi elementi saranno metabolizzati dai Totò e dai Ninetto della storia futura non è possibile saperlo poiché è una storia ancora tutta da scrivere.

Pasolini stesso, che aveva così sapientemente descritto i sottoproletari delle borgate romane, fatica ad inquadrare con precisione questi personaggi in transizione; nel soggetto del film pubblicato su *Vie Nuove*, ad esempio si dilunga molto nel dipingere il personaggio del corvo con abbondanza di aggettivi, mentre Totò e Ninetto sono solo tratteggiati a grandi linee:

Presto i tre diventano buoni amici, benché i due uomini, il padre, Marcello, un uomo tosto e fantasioso, e il figlio Ninetto, un paraguiletto un po' stupidello, tutto riso, come un arabetto, e sulla via di ingrassarsi e intostarsi come il padre, abbiano sempre un'ambigua riserva mentale, un dissimulato sospetto "qualunquistico" nei riguardi della bestiola tutta voce. Capiscono non capiscono? ascoltano o non ascoltano? Bene, un po' questo e un po' quello, come avviene nella vita.¹

A questo stadio della loro evoluzione sono comunque ancora più vicini ai proletari che non ai borghesi: è vero che Totò ha degli affittuari coi quali si comporta da padrone, ma è ancora a sua volta servo di un padrone più potente di lui; Ninetto, da parte sua, non è ancora diventato operaio alla FIAT, per quanto questo sarà il suo destino più prossimo. Il loro cognome è indicativo, Innocenti, mentre il nome simbolico della moglie di Totò e madre di Ninetto è Semplicetti Grazia: innocenza, grazia e semplicità sono tutto ciò che li caratterizza.

I due personaggi, interpretati dal duo comico Totò/Ninetto Davoli, sono tra loro molto simili, differenziati solo da minimi ed esteriori dettagli, come per esempio l'abbigliamento; sono talmente simili che possono essere

¹ Pier Paolo Pasolini, 'Dialoghi con Pasolini', *Vie Nuove*, 19, 13 maggio 1965, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit. p. 406.

considerati essenzialmente come due sfaccettature di uno stesso personaggio e per questo motivo parleremo per comodità di personaggio Totò/Ninetto: metaforicamente, come si è detto, questo personaggio bicefalo incarna il proletariato italiano nel momento di transizione dalla condizione di sottoproletario (di solo pochi anni prima), a quella di piccolo borghese (in un futuro più che prossimo). Questo doppio personaggio è colto nel momento cruciale in cui si affaccia alla storia, per la prima volta dopo esserne stato da sempre escluso, e contemporaneamente fa il suo primo incontro con un'ideologia per lui del tutto nuova, il marxismo: per permettergli di meglio famigliarizzare con una coscienza politica che gli è aliena, essa gli viene presentata come naturale continuazione di quella religione cristiana che invece gli è da sempre intimamente appartenuta.

Ancora una volta, per meglio inquadrare il personaggio Totò/Ninetto è necessario guardarlo in rapporto agli altri film di Pasolini: Accattone in *Accattone*, Mamma Roma ed Ettore in *Mamma Roma* e Stracci ne *La ricotta* sono ancora legati al mondo del dopoguerra italiano di prima del boom economico, sono ancora sottoproletari relegati ai margini della storia (nonostante il minimo miglioramento di Accattone da sfruttatore di donne a ladro o gli inutili sforzi per la scalata sociale di Mamma Roma); il personaggio Totò/Ninetto è un gradino più in alto rispetto ai suoi predecessori, la sua necessità primaria non è più la sopravvivenza e nel suo

viaggio simbolico arriva finalmente, seppur brevemente, al centro partendo dalla periferia; il personaggio Totò/Ninetto è un personaggio destinato a durare poco nell'immaginario pasoliniano: trova il suo spazio in due piccoli omaggi (*La terra vista dalla luna* e *Che cosa sono le nuvole?*) che fungono da poetico addio e viene definitivamente ucciso ne *La sequenza del fiore di carta*. Da *Edipo re* in poi i protagonisti delle pellicole di Pasolini saranno i borghesi, classe sociale che grazie al potere del consumismo e la connivenza della chiesa, ha ormai definitivamente livellato a sé tutta la società italiana. Per ritrovare una classe sociale non borghese, pura ed innocente come il proletariato italiano degli anni '50 Pasolini volgerà lo sguardo al mondo post-coloniale dell'India, in *Appunti per un film sull'India*, o dell'Africa, in *Appunti per un'Orestide africana*.

Ma per quanto proiettato verso il futuro, il personaggio Totò/Ninetto è ancora prevalentemente legato al passato: in primo luogo il futuro verso cui viaggia è ancora ignoto, il corvo gli fornisce gli strumenti intellettuali per affrontare un possibile scenario di futuro, ma non gli indica una meta precisa; non bisogna sottovalutare il lungo inserto della favola francescana, il cui scopo è quello di ricordare al personaggio Totò/Ninetto il proprio passato, di modo che gli serva da esempio per il futuro. L'aspetto di padre, poi, di questo personaggio Totò/Ninetto è nettamente prevalente su quello di figlio; il padre rappresenta l'autorità ed è seguito obbedientemente dal

figlio: il padre, Totò, rappresenta i valori della tradizione ed è, a differenza del figlio destinato a diventare operaio della FIAT, ancora legato al mondo contadino. Come precisa Pasolini “Totò and Ninetto are mankind, and as such both old and new”.²

Padri e figli

Come fa giustamente notare Robert Gordon:

Whilst the figure of the mother pervades every element of the Friulian idyll, [...] the father is apparently conspicuous only by his absence in the early phases of Pasolini's poetry.³

Se ci si sposta dal campo della poesia a quello del cinema, si può ugualmente notare l'assenza, nei primi film di Pasolini, della figura del padre: nulla ci è detto del padre di Accattone, ed egli stesso come padre è assolutamente assente, anzi, nell'unica scena in cui incontra il figlio gli ruba la catenina d'oro; in *Mamma Roma* la figura principale è quella della madre e, data la sua professione, non è possibile sapere chi sia il padre di Ettore. La figura del padre, nella poetica pasoliniana, rappresenta l'autorità ed è sempre in conflitto col figlio, destinato ad ucciderlo per prenderne il posto. Ciò non accade però all'interno del sottoproletariato delle borgate degli anni '50 in quanto esso è al di fuori della società e della storia ed il conflitto edipico non gli appartiene; significativamente il film in cui Pasolini

² Pier Paolo Pasolini, *Pasolini on Pasolini. Interviews With Oswald Stack*, cit. p. 103.

³ Robert S. C. Gordon, *Pasolini. Forms of Subjectivity*, cit., p. 161.

rappresenta per la prima volta un rapporto padre/figlio coincide col momento in cui quel sottoproletariato entra nella storia. Ma in *Uccellacci e uccellini*, come si è visto, è rappresentata la fase di transizione, per cui sia il padre che il figlio affrontano lo stesso processo di metamorfosi e sono così posti entrambi sullo stesso piano: a differenza delle relazioni padre/figlio delle pellicole successive,⁴ il rapporto è qui sereno, di complicità: evidentemente è ancora il rapporto padre/figlio di una società arcaica, caratterizzato dalla continuità dall'uno all'altro e dove i conflitti non hanno ragione d'esistere poiché i padri non rappresentano alcun potere che i figli aspirino a conquistare:

But Totò and Ninetto are a very normal father and son, there is no great clash between them, they are perfectly in agreement with each other, they embody a type which perpetuates itself: Ninetto is like Totò, [...]. There is no conflict of generations between them. The son is getting ready to be an ordinary man just like his father was, with some differences like wearing different clothes. [...] whatever the different characteristics are they will not become consciousness, they will not become a cause of disagreement or rivalry with his father.⁵

Nella nuova società dei consumi, nella società evoluta che si è lasciata alle spalle l'immutabilità del mondo contadino, i rapporti padre/figlio diventano conflittuali e diventa necessario ricorrere ai miti fondativi di quella società (anche se rimossi e ormai relegati al subconscio) e a Sigmund Freud per oggettivarli: non a caso è proprio in *Edipo re* (il film forse più

⁴ Si pensi a *Edipo re* (1967), a *Teorema* (1968) e a *Porcile* (1969).

⁵ Pier Paolo Pasolini, *Pasolini on Pasolini. Interviews With Oswald Stack*, cit., p. 103.

autobiografico di Pasolini) che il Padre esprime con chiarezza questo concetto:

VOCE INTERIORE DEL PADRE Eccolo questo qui, il figlio, che un po' alla volta prenderà il tuo posto nel mondo. Sì, ti caccerà dal mondo e prenderà il tuo posto. Ti ammazzerà. Egli è qui per questo. Lo sa. La prima cosa che ti ruberà sarà la tua sposa, la tua dolce sposa che credi sia tutta per te. E invece c'è l'amore di questo qui per lei; e lei, già, lo sai, lo ricambia, ti tradisce. Per amore di sua madre, questo qui ammazzerà suo padre. E tu non puoi farci niente. Niente.⁶

Col passaggio alla società borghese iniziano ad emergere i conflitti generazionali: in *Teorema* la figura di Paolo incarna una figura di padre archetipico (piuttosto che limitato soltanto alla sfera familiare) ed il suo gesto della donazione della fabbrica va letto come una sorta di abdicazione nei confronti dei figli/operai che lottano per prenderne il posto; in *Porcile* Pasolini affronta la questione in maniera trasversale, con un figlio che rinuncia deliberatamente sia a vivere il proprio complesso edipico e quindi ad uccidere il padre, sia a conformarsi e diventare padre egli stesso, ragion per cui è destinato a soccombere; in *Affabulazione* infine, avviene un totale ribaltamento dei ruoli dove il padre regredisce al ruolo di figlio con conseguente desiderio di uccidere anziché di essere ucciso.

Ma tutto ciò in *Uccellacci e uccellini* è sospeso e anzi, la figura paterna viene quasi ad assumere un ruolo positivo di guida per il figlio: ad un primo livello ciò è riscontrabile nella storia di Totò e Ninetto, dove è il padre ad indicare la strada, è lui che risponde, per quanto vagamente, alle domande

⁶ Pier Paolo Pasolini, *Edipo re*, a c. di Giacomo Gambetti (Milano: Garzanti, 1967), p. 50.

del corvo, è lui che si pone in relazione con gli affittuari e con l'ingegnere; al livello allegorico della favola francescana, è ancora Totò che nei panni di Frate Ciccillo agisce da padre e da guida per Frate Ninetto. Ma i livelli si moltiplicano quasi esponenzialmente: il corvo stesso può essere visto come figura paterna per i due figli Totò e Ninetto allo stesso modo in cui San Francesco lo è per i due fraticelli; infine, Togliatti è anch'esso una grande figura di padre che ha guidato i suoi figli comunisti rimasti ora orfani dopo la sua morte.

5.2. Il corvo

Le fasi del corvo

Il personaggio del corvo è sicuramente il più complesso del film, quello che ha subito i maggiori ripensamenti dall'idea originaria al film montato. Così lo presenta Pasolini per la prima volta ai lettori di *Vie Nuove*:

La "voce" giusta, aggiornata, onesta, anche profonda, o almeno profondamente comprensiva dell'ideologia, è la voce del corvo: egli appartiene e non appartiene alla vita, comprende la vita con un distacco che è anche esclusione: ha esperienza di una vita che in fondo egli non ha.⁷

È una specie di prete laico che ha la funzione di trarre il significato ideologico da ogni piccolo accadimento lungo la via, con grande umanità e

⁷ Pier Paolo Pasolini, 'Dialoghi con Pasolini', *Vie Nuove*, 19, 13 maggio 1965, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., pp. 405-406.

profonda comprensione nei confronti dei suoi sprovveduti compagni di viaggio:

egli tiene sempre presente che parla con dei semplici e si adatta a loro. Sarebbe assolutamente ingiusto definirlo un “rompicojoni”, eppure, in fondo, sì, lo è. Ma no, in fondo in fondo, non lo è...⁸

In questa fase il corvo è ancora descritto come un personaggio dotato di grande leggerezza e comicità; Pasolini definisce i suoi discorsi “ilari”, le sue considerazioni “umoristiche e leggere”, il suo parlare caratterizzato da “facilità e leggerezza”, esso prende parte alle sventure di Totò e Ninetto con “imbarazzo e timida ironia”. Tutte queste caratteristiche mutano man mano che il disegno del film si va modificando e quello che doveva essere soltanto un episodio diventa parte sostanziale di tutto il film; Pasolini ci fornisce un’utile analisi di tale sviluppo nel suo breve saggio ‘Le fasi del corvo’.⁹ Già nella fase di stesura della sceneggiatura il corvo, da semplice sapiente, saggio moralista e un po’ anarchico, si trasforma in filosofo; a questo punto il personaggio assume connotazioni fortemente autobiografiche, soprattutto per quanto riguarda la sua ideologia marxista:

Un marxismo, cioè, aperto a tutti i possibili sincretismi, contaminazioni e regressi, restando fermo sui punti più saldi, di diagnosi e di prospettiva (il contrasto italiano tra mondo preindustriale e industriale, il futuro dell’operaio, ecc. ecc.)¹⁰

⁸ Ibidem, pp. 406-407.

⁹ In Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., pp. 57-59.

¹⁰ Ibidem, p. 58.

Ciò non sembra però bastare a Pasolini, soprattutto perché il suo personaggio doveva essere mangiato e quindi superato: il suo corvo doveva essere portatore dell'ideologia degli anni cinquanta superata ormai dalla storia ed egli, evidentemente, voleva distaccarsene in quanto autore che era invece pienamente cosciente della crisi e attivamente impegnato a risolverla. Solo dissociando il marxismo del corvo dal proprio, Pasolini poteva distaccarsene e prendere le necessarie distanze per creare un personaggio il più possibile oggettivo e simbolico; il corvo perde così alcune delle sue migliori qualità diventando “noioso e antipatico, in fondo staliniano, la cui voce risuona ‘vecchia’ nel contesto tutto sommato molto nuovo della favola”;¹¹ ma poiché l'intento è pur sempre quello di farne un personaggio positivo e portatore di verità, per quanto noiose, ecco che la sua morte lo riscatta suscitando nel pubblico “il senso piacevole di liberazione dalla sua ossessione ideologica che vuol spiegare tutto e sempre, e la compassione per la sua brutta fine”.¹²

È significativo che Pasolini, nel passaggio citato sopra da *Vie Nuove*, esordisca presentando il proprio personaggio come “voce”, rendendolo una figura astratta, puro pensiero e parola. Il personaggio ha un corpo di uccello ma non sembra avere nulla a che fare coi suoi simili, mentre maggior risalto è dato alle sue caratteristiche antropomorfe: ad esempio, è sempre mostrato

¹¹ Ibidem, p. 59.

¹² Ivi.

che cammina e mai in volo e, a differenza dei passeri e dei falchi, esso non parla un linguaggio uccellesco bensì parla la lingua degli uomini. Il suo doppiaggio è affidato alla voce di Francesco Leonetti, amico di Pasolini, poeta e marxista militante, che Pasolini già aveva scritturato come attore ne *Il Vangelo secondo Matteo* per interpretare la parte di Erode II, e che nuovamente impiegherà nella parte del servo di Laio in *Edipo re* e del burattinaio in *Che cosa sono le nuvole?* Leonetti fu redattore a Bologna, insieme a Pasolini e Roberto Roversi, della rivista *Officina* dal 1955 al 1959; in base all'assunto pasoliniano per cui l'attore non deve recitare ma semplicemente rappresentare sé stesso, la scelta di Leonetti ci suggerisce qualche elemento di caratterizzazione in più per il corvo: quello di un intellettuale e di un poeta che gode della stima dell'autore ma le cui posizioni politiche giudica attardate e di cui non condivide l'esperienza all'interno della neoavanguardia, esempio perfetto dunque di personaggio sufficientemente affine all'autore, e abbastanza diverso da permettergli di ucciderlo e superarlo.

I corvi

Il corvo è anche il personaggio di *Uccellacci e uccellini* più denso di rimandi extra testuali. In un film dove uno dei due argomenti principali è la religione, esso richiama innanzitutto il corvo di Genesi 8: 6, quello che Noè

liberò dopo il diluvio universale prima della colomba e che non fece mai ritorno all'arca. In questo episodio i teologi hanno visto l'immagine del peccatore che allontanatosi da Dio si abbandona al vizio – presumendo che il corvo non fosse ritornato all'arca avendo trovato di che cibarsi nelle carogne galleggianti sulle acque del diluvio. Il corvo di *Uccellacci e uccellini* s'è anch'esso allontanato dalle direttive della sua autorità morale, il PCI, avvicinandosi alle posizioni più avanzate del cattolicesimo giovanneo, però Pasolini, che si considerava egli stesso un eretico del PCI, non condanna il suo corvo come i teologi invece condannano quello della Genesi, e anziché farlo divoratore di carogne, lo trasforma, nel finale, in cibo per gli affamati. Sempre nella Bibbia, in Levitico 11: 15 e in Deuteronomio 14: 14 è riportato lo stesso passaggio in cui Dio comanda agli uomini di astenersi dal cibarsi di una serie di animali tra cui il corvo poiché “ripugnante”, per cui la scena finale di *Uccellacci e uccellini* si carica ulteriormente di una forte caratterizzazione blasfema col corvo, animale immondo, che diventa pane eucaristico. L'intento non è comunque dissacratorio: qui Pasolini non sta parlando di religione ma di politica e questo ribaltamento di simbologie è solamente un artificio retorico equivalente a quello che già aveva utilizzato nell'episodio dei frati francescani, laddove per parlare di religione aveva utilizzato un linguaggio politico presentando il conflitto tra i falchi e i passeri in termini di lotta di classe.

Nell'immaginario cristiano il corvo ha generalmente una connotazione negativa, essendo spesso simbolo delle creature infernali a causa del suo piumaggio nero e della sua abitudine di cibarsi di carogne. Questa connotazione negativa è probabilmente ancora un retaggio della mitologia classica, dove si narra che il corvo da bianco divenne nero come punizione per aver mentito ad Apollo, ed ha alimentato la credenza popolare del corvo come uccello del malaugurio; d'altro canto però vi è nella storia classica l'episodio di Marco Valerio che nella impari battaglia contro i Galli fu aiutato proprio da un corvo a vincere lo scontro. Anche nella tradizione cattolica il corvo non sempre è un simbolo negativo; nell'agiografia di Sant'Antonio e di San Paolo Martire, ad esempio, vi è l'episodio in cui San Paolo si reca da Sant'Antonio nel deserto, dove s'era rifugiato per sfuggire alle tentazioni, e lì ricevono la visita di un corvo che porta loro un pane diviso a metà per il loro sostentamento; nella vita di San Benedetto c'è un episodio molto simile in cui un corvo gli porta del cibo nella solitudine del deserto. Tali riferimenti valgono forse come puro esercizio erudito, ma è un esercizio che rivela molti più spunti di quanto possa apparire: si noti ad esempio come l'immagine del corvo che porta sostentamento ai santi nella solitudine del deserto, non sia troppo lontano dal nostro corvo ideologo che si offre come cibo per Totò e Ninetto che camminano in un paesaggio di periferia brulla e desolata.

Il corvo è dunque centrale in *Uccellacci e uccellini* non solo per come il suo autore lo ha tratteggiato ideologicamente, ma anche grazie a tutto il sostrato culturale che ad esso è automaticamente associato in virtù dell'uso che tradizionalmente è stato fatto del personaggio corvo in termini di animale mitico e favoloso. Ovviamente, ed è Pasolini stesso a dircelo, il modello primo di corvo in senso assoluto non può che essere quello della tradizione favolistica classica: “*Uccellacci e uccellini* è una fiaba, come le raccontavano Esopo, Fedro e La Fontaine”.¹³ La scelta del corvo come coprotagonista del film favola che è *Uccellacci e uccellini* si inserisce dunque a pieno diritto nella lunga tradizione dei corvi parlanti della favolistica, in cui appunto il corvo è, da sempre, attore privilegiato. Vale ora la pena di spendere qualche pagina in un'analisi comparativa della favole classiche e moderne che vedono protagonista una figura di corvo, al fine di tentare un recupero di alcuni degli aspetti metaforici che – inconsciamente oppure deliberatamente – sono stati mantenuti da Pasolini nel delineare il proprio personaggio in *Uccellacci e uccellini*.

¹³ Anonimo, ‘Intervista con Pier Paolo Pasolini’, Cannes 13 maggio 1966. (Dattiloscritto conservato all'Archivio Centro Studi Pasolini presso la Cineteca di Bologna).

Esopo¹⁴

L'uomo pauroso e i corvi – In questa favola i corvi hanno la funzione di *memento mori* per il pavido guerriero. Il corvo ideologo di *Uccellacci e uccellini* ne eredita l'aura lugubre nel presagio di morte di un mondo – quello della tradizione – soppiantato dall'incalzante modernità. Totò e Ninetto possono essere vagamente paragonati all'uomo pauroso di Esopo, per quanto forse la loro caratteristica, più che la paura, è l'ignavia.

Il corvo e la volpe – In questa celeberrima favola il corvo è rappresentato come un animale sciocco e vanesio. Per instaurare un parallelo col corvo ideologo, bisognerà qui intendere il corvo di Pasolini come rappresentante della vecchia classe dirigente del PCI, lontana dalla realtà del proprio elettorato, che a causa del proprio autocompiacimento in posizioni rigide e dogmatiche ha perso (o rischia di perdere) l'occasione storica di porsi alla guida delle masse. Il boccone che il corvo si lascia scappare dal becco potrebbe proprio essere la massa, sottrattagli con l'astuzia dalla volpe della nuova società del consumismo.

Il corvo ed Hermes – È la favola in cui il corvo si mostra ingrato nei confronti del proprio benefattore. Se si legge il corvo ideologo in questa chiave si ha qui una dura critica al PCI, come dire: il PCI ha finora tradito le aspettative del suo elettorato e questo prima o poi gli volterà le spalle

¹⁴ Testo di riferimento: Esopo, *Favole*, a c. di Cecilia Benedetti (Milano: Mondadori, 2010).

(infatti Totò e Ninetto non sembrano particolarmente riconoscenti al corvo e dopo esserselo mangiato si allontanano indifferenti).

Il corvo e il serpente – La morale di questa favola mette in guardia chi, per aver scoperto un tesoro, mette a repentaglio la propria vita. Sia nella favola che in *Uccellacci e uccellini* il corvo muore: nel film il tesoro che esso scopre sono i due sottoproletariati che lo stanno ad ascoltare ma che alla fine se lo mangiano.

I viandanti e il corvo – In questa favola il corvo, normalmente ritenuto oracolo infallibile, viene deriso perché, cieco da un occhio, non è stato in grado di predire nemmeno il proprio futuro. È forse anche ciò che implicitamente fanno Totò e Ninetto, prendendo in scarsa considerazione quel corvo intellettuale che dà loro lezioni di vita ma che non è stato in grado, nella propria vita – sempre in quanto allegoria del PCI – di prendere le giuste decisioni.

Fedro¹⁵

La volpe e il corvo – La favola, e quindi il suo utilizzo strumentale che ne stiamo facendo in questa trattazione, non differiscono sostanzialmente dalla favola di Esopo.

¹⁵ Testo di riferimento: Fedro, *Favole*, a c. di Giannina Solimano (Milano: Garzanti, 2007).

Il viandante e il corvo – È molto interessante notare in *Uccellacci e uccellini*, nella scena sul ponte quando padre e figlio incontrano il corvo per la prima volta, una situazione pressoché identica a quella narrata in questa favola: un viandante (sdoppiato in *Uccellacci e uccellini* nella coppia Totò e Ninetto) è sorpreso per la strada da un grido di saluto, dapprima non vede nulla e solo dopo un paio di volte in cui la misteriosa voce ripete il suo saluto, egli si accorge che altri non era se non un corvo. Il viandante di Fedro allora si spazientisce per aver perso tempo inutilmente, un po' come alla fine di *Uccellacci e uccellini* padre e figlio si spazientiscono col corvo ideologo e riprendono il cammino dopo esserselo mangiato.

Jean de La Fontaine¹⁶

Il corvo e la volpe – Una nuova riscrittura di una delle più famose favole antiche, senza sostanziali cambiamenti rispetto alle versioni di Esopo e di Fedro.

Il corvo che vuole imitare l'aquila – La Fontaine riprende qui una favola di Esopo sostituendo al gracchio dell'originale un corvo. È una favola sulla stoltezza di chi pretende di voler competere coi più forti. Forse il parallelo con *Uccellacci e uccellini* può essere rintracciato nel fatto che il corvo ideologo non si rende conto che le ragioni storiche e l'avanzare dell'umanità

¹⁶ Testo di riferimento: Jean de La Fontaine, *Favole*, a c. di Emilio De Marchi (Milano: BUR, 2005).

rappresentate da Totò e Ninetto sono più forti delle sue pedanti razionalizzazioni intellettuali.

Il Corvo, la Gazzella, la Testuggine e il Topo (Alla signora de la Sablière) –

Questa è finora l'unica favola in cui il corvo rappresenta un valore positivo, quello della generosità e della sollecitudine nell'aiutare gli altri. È facile ravvisare qui l'indubbia qualità del corvo ideologo che è quella di voler sinceramente aiutare i suoi due compagni di viaggio nel loro cammino verso la nuova preistoria.

I fratelli Grimm

È interessante notare che Antonio Gramsci durante la sua prigionia si dilettò a tradurre dal tedesco alcune fiabe dei fratelli Grimm.¹⁷ È nota la grande influenza del pensatore sardo sull'impostazione ideologica di Pasolini, ma è impossibile (e alquanto improbabile) stabilire se Pasolini negli anni sessanta fosse a conoscenza di questa attività di Gramsci, anche perché queste traduzioni non furono incluse nell'edizione dei *Quaderni dal carcere* del 1948-51.¹⁸

Il dato è di per sé incidentale, ma ribadisce una volta di più l'affinità culturale tra Gramsci e Pasolini, in questo caso nell'interesse di entrambi

¹⁷Antonio Gramsci, *Favole di libertà*, a c. di Elsa Fubini e Mimma Paulesu (Firenze: Vallecchi, 1980).

¹⁸ Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, a c. di Felice Platone (Torino: Einaudi, 1948-1951).

per le tradizioni folkloristiche popolari. Anche i fratelli Grimm si avvalgono della presenza di un corvo in almeno un paio di loro fiabe, “L’indovinello” e “Il corvo”, per quanto però in queste storie l’uccello non abbia particolari attributi metaforici o morali e se ne fa qui soltanto un velocissimo accenno a titolo di mera curiosità.

Italo Calvino

Nel 1949 esce il racconto di Calvino *Ultimo viene il corvo*,¹⁹ che dà il titolo alla raccolta omonima. In questo racconto allegorico, l’uccello si fa involontario veicolo della morte di un soldato. In tutta la tradizione popolare il corvo è sempre stato un uccello funesto e collegato con la mala sorte così, se fossimo autorizzati a leggere *Uccellacci e uccellini* alla luce di una delle frasi finali del racconto di Calvino: “Forse chi sta per morire vede passare tutti gli uccelli: quando vede il corvo, vuol dire che è l’ora”, noteremmo che chi sta per morire in *Uccellacci e uccellini*, assieme al corvo nel finale del film, è la vecchia ideologia comunista nella società occidentale, destinata a scomparire qualora non aggiorni le proprie posizioni.

Si parla qui di Calvino perché lo scrittore cura nel 1956 per Einaudi il volume *Fiabe italiane*²⁰ a cui antepone una lunga ed illuminante introduzione: è un grande lavoro antologico in cui ha selezionato fiabe, “leggende

¹⁹ Italo Calvino, *Ultimo viene il corvo* (Torino: Einaudi, 1949).

²⁰ *Fiabe italiane*, a c. di Italo Calvino (Torino: Einaudi, 1956).

religiose, novelle, favole d'animali, storielle e aneddoti, qualche leggenda locale",²¹ raccolte in giro per l'Italia e che segue di solo un anno un simile lavoro di Pasolini, il *Canzoniere italiano*²² sul canto popolare (antologia che Calvino cita in una nota della sua introduzione).²³ In una lettera privata di Calvino a Pasolini,²⁴ questi non solo loda il *Canzoniere italiano* e ne apprezza il lungo saggio introduttivo (per la verità molto tecnico) di Pasolini, ma addirittura dichiara di averlo preso a modello per la propria antologia, soprattutto per quanto riguarda la metodologia ed i criteri estetici. In un tale clima culturale, dove le fiabe e le tradizioni orali popolari attirano l'interesse di studiosi e intellettuali, la scelta di Pasolini di dirigere una favola si inserisce così in un preciso humus culturale e non dovrebbe più apparire estremamente eccentrica.

Altro

Altrettanto interessante e pertinente è il confronto con altri generi letterari che Pasolini frequenta per contaminare la propria favola spuria, ad esempio la commedia di Aristofane *Gli uccelli*. L'affinità più evidente è l'invenzione degli uccelli parlanti; più in profondità, si nota come sia ne *Gli uccelli* che in *Uccellacci e uccellini* viene usato un registro comico per lanciare

²¹ Ibidem, p. XIV.

²² *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, a c. di Pier Paolo Pasolini (Parma: Guanda, 1955).

²³ Italo Calvino, cit. p. XVIII

²⁴ Italo Calvino, in Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1955-1975*, cit., pp. 175-176.

una critica alla società contemporanea; inoltre, in entrambe le opere ci sono due uomini in cammino che si imbattono negli uccelli (sebbene in *Uccellacci e uccellini* l'incontro sia fortuito mentre nella commedia di Aristofane Evelpide e Pisitero vanno deliberatamente alla ricerca di Upupa); infine, all'inizio de *Gli uccelli*, oltre ad esserci la descrizione di un paesaggio roccioso e desertico in tutto simile a quello in cui si muovono i personaggi di *Uccellacci e uccellini*, i due protagonisti sono introdotti mentre tengono in mano rispettivamente un gracchio e una cornacchia (che, senza addentrarsi in sottigliezze ornitologiche, sono due specie di corvi): Evelpide e Pisitero appaiono sperduti dopo aver camminato per molte miglia: "Ed io, misero me, per dare ascolto ad una cornacchia, me ne vado a zonzo per più di mille miglia!", battuta che sembra riassumere in sé la scritta d'apertura di *Uccellacci e uccellini*: "Dove va l'umanità? Boh!"

Altro celebre precedente del corvo ideologo di *Uccellacci e uccellini* è senz'altro il corvo di *The Raven* di Edgar Allan Poe, nonostante la profonda diversità delle due opere (che però si presentano entrambe, formalmente, come opere di poesia narrativa): il corvo di Poe si posa sul busto di Minerva (simbolo di saggezza) ma al contrario di quello pasoliniano (saggio anch'esso) non parla molto e ripete sempre la stessa cosa (in fondo però, tra tante parole, il messaggio del corvo di *Uccellacci e uccellini* è sempre lo stesso, dal 1200 a oggi); *The Raven* è ambientato a mezzanotte di un giorno

di dicembre, e sia la mezzanotte che dicembre sono simboli della fine di qualcosa e dell'inizio di qualcos'altro, proprio come il periodo storico in cui si situa *Uccellacci e uccellini*, a cavallo dei funerali di Togliatti; in *The Raven* l'uomo chiama il corvo "prophet" ("che, siete un profeta, a sor maè?", chiede Ninetto)²⁵ e sia in *The Raven* che in *Uccellacci e uccellini* il corvo arriva dagli uomini di sua spontanea volontà senza mai rivelare loro chi esso sia in realtà: "a raven of the saintly days of yore" ovvero, "Io vengo da molto lontano...", come afferma il corvo ideologo; infine, in *The Raven* l'uomo scaccia il corvo di malo modo, mentre nel finale di *Uccellacci e uccellini* Totò e Ninetto, anch'essi ormai stufi del continuo parlare dell'uccello, lo uccidono e se lo mangiano.

Cambiando genere artistico, e passando al cinema, viene immediatamente in mente il celebre *The birds* (1963) di Alfred Hitchcock, in cui stormi di corvi e gabbiani si rivoltano nei confronti di un'umanità in profonda crisi esistenziale: per quanto molto diversi nelle intenzioni, i due film oggettivano la crisi degli uomini con l'arrivo dal cielo degli uccelli.

5.3. La luna, Luna

La luna, che scandisce il racconto del film quasi dividendolo poeticamente in strofe, si materializza nel finale in una donna in carne ed

²⁵ Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., p. 170.

ossa, la prostituta Luna, con la quale a turno padre e figlio fanno l'amore. La luna è una delle immagini più poetiche del film, e la sua ricorrenza coincide spesso con dei 'brechtiani' cartelli in sovrimpressioni²⁶ in cui Pasolini puntualizza una posizione, aggiunge un'informazione, spiega o delucida un passaggio; per questo motivo è ragionevole pensare che essa, in parte, rappresenti un contraltare del corvo: laddove esso esprime il lato più astratto, intellettuale e razziocinante dell'autore, che parla alla testa del suo pubblico, la luna rappresenta il lato più umano che parla direttamente al cuore, più diretto e facilmente comprensibile. Il risultato di tale sdoppiamento dell'autore suggerisce inequivocabilmente quale dei due approcci sia il migliore: mentre il corvo alla fine annoia i suoi ascoltatori che lo uccidono per mangiarselo, la luna, da figura mitica e inarrivabile, si materializza e riesce ad instaurare un contatto fisico ed intimo coi due protagonisti. Ma, da un'altra angolazione, l'immagine potrebbe anche essere interpretata in maniera diversa: la luna, che fin dall'inizio del film si presenta come lontana e inarrivabile, si concretizza e diventa tangibile solo a seguito della lunga predicazione del corvo. Pasolini non sembra essersi preoccupato molto di chiarificare la sua posizione, il che ha lasciato il campo aperto alle più diverse e fantasiose interpretazioni del personaggio (che spesso si

²⁶ Cfr. l'atto unico scritto per Laura Betti nel 1965 *Italie magique*, in Laura Betti, Giovanni Sanvitale e Francesca Raboni, a c. di *Pier Paolo Pasolini. Una vita futura*, cit., pp. 127-133.

concentrano essenzialmente sulla prostituta Luna, senza prendere minimamente in considerazione la luna in cielo).

Maurizio Viano, ad esempio, nel suo accurato ed interessante capitolo su *Uccellacci e uccellini*,²⁷ partendo dall'assunto che tutto nel film possiede una doppia chiave di lettura, una superficiale ed un'altra che all'opposto la contraddice, si lascia andare ad una lettura del personaggio tanto articolata quanto opinabile:

the text liberates the moon from the meaning that it had itself created, so that bodily energy and genital sexuality come to signify their opposites as well, that is, respectively, intellectual labouring and anal sexuality.²⁸

Lo studioso collega l'apparizione della luna nella scena della proprietà privata (cfr. cap. 4.18), in cui Totò e Ninetto vanno a defecare in un campo, con l'apparizione finale di Luna, dove i due fingono delle necessità corporali per andare ad appartarsi con la prostituta, supportando la propria analisi con l'utilizzo della teoria freudiana della fase anale nell'infanzia; in quest'ottica, nella prima scena le feci sarebbero utilizzate da Pasolini per esemplificare i tre stadi della fase anale: le feci come dono (il corvo "regala" un racconto ideologico ai compagni di viaggio); le feci come proprietà (il padrone del campo che ne reclama il possesso); le feci come arma (Totò e Ninetto che iniziano una guerra col padrone del campo). La lettura è

²⁷ 'Uccellacci e uccellini', in Maurizio Viano, *A Certain realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, cit., pp. 146-160.

²⁸ Ibidem, p. 155.

intrigante ma si basa esclusivamente sull'assunto che "The corollary to this is the awareness that there is no 'natural', single meaning for us to stumble upon";²⁹ non tiene conto del fatto che proprio nella scena della proprietà privata, la luna appare in cielo, per la prima ed unica volta, come un piccolissimo spicchio, non più di ¼ di luna, e non spiega in maniera convincente il passaggio logico che lo porta a concludere che:

It is of course significant that their triple transgression becomes clear through a close reading of the role played by the moon as sublimated feces. Indeed, on closer inspection, the moon turns out to be less a signifier of bodily vitality than the product/production of intellectual labor.

[...] The bodily vitality of the father and the son is also a vitality of the mind. The genital sex that they have with Luna is practically subverted by the connotations of anal eroticism carried by the moon.³⁰

Più interessante e meno fantasiosa è l'interpretazione da parte di Colleen Ryan-Scheutz:

the symbolic Luna (Moon), who interacts with the two men between these two deaths (di Togliatti e del corvo, *n.d.r.*), promises cyclical change and the regeneration of life. Together the professorial crow (who seeks to bring the men to conscious awareness of Western politics) and Luna (who incites their rudimental desires) suggest that a more authentic life's journey for the father and son in the future would combine the forces of passion and reason.³¹

Qui la figura di Luna è messa in relazione con le altre figure di prostitute nei film di Pasolini, con Maddalena e Stella di *Accattone* e con

²⁹ Ibidem, p. 156. Viano è ben documentato e pone questioni stimolanti, però a tratti sembra lasciarsi prendere un po' troppo la mano fino ad evadere nel campo delle speculazioni astratte, come laddove vede nella scena degli attori girovaghi una polemica con Fellini quando Pasolini in realtà si limita ad una semplice citazione che vorrebbe ricreare un'atmosfera felliniana, probabilmente quella de *La strada* (1954).

³⁰ Ibidem, p. 156.

³¹ Colleen Ryan-Scheutz, *Sex, the Self and the Sacred. Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 94.

Mamma Roma e Bruna di *Mamma Roma*; Luna si differenzia da esse per due caratteristiche importanti: non appare sfruttata da nessuno e tutto il suo personaggio esprime una sana vitalità ed una dimensione quasi mitica di dea:

While the men's involvement with Luna may seem selfish and utilitarian, her name reminds us of the cycles and change that all life – human and political – must undergo to be renewed. Her sexuality will energize the ebb and flow of life and death in human beings and, more broadly, their political ideas.³²

L'unica interpretazione che Pasolini fornisce del personaggio è, d'altro canto, molto chiara ed inequivocabile:

The woman represents vitality. Things die and we feel grief, but then vitality comes back again – that's what the woman represents.³³

In quanto immagine della vitalità e di amore disinteressato per la vita la luna/Luna è dunque la vera forza motrice dell'umanità, forse più della religione o dell'ideologia, capace di parlare tanto al padre quanto al figlio e di essere da entrambi recepita; ed in quanto espressione paradigmatica di vita è dunque naturalmente associata al sesso. Forse, molto più di tante erudite speculazioni, è d'aiuto nel comprendere questa funzione del personaggio, ancora una volta, la poesia *Sesso, consolazione della miseria*, in cui Pasolini sembra tracciare un perfetto ritratto della prostituta Luna e

³² Ibidem, p. 99.

³³ Pier Paolo Pasolini, *Pasolini on Pasolini. Interviews With Oswald Stack*, cit., p. 106.

mostrare di avere già bene in mente il personaggio (ed il suo rapporto col sottoproletariato) da anni:

Sesso, consolazione della miseria!
La puttana è una regina, il suo trono
è un rudere, la sua terra un pezzo
di merdoso prato, il suo scettro
una borsetta di vernice rossa [...]

Ma nei rifiuti del mondo, nasce
un nuovo mondo: nascono leggi nuove
dove non c'è più legge; nasce un nuovo
onore dove onore è il disonore... [...]

Nella facilità dell'amore
il miserabile si sente uomo:
fonda la fiducia nella vita, fino
a disprezzare chi ha altra vita.
I figli si gettano nell'avventura
sicuri d'essere in un mondo
che di loro, del loro sesso, ha paura.
La loro pietà è nell'essere spietati,
la loro forza nella leggerezza,
la loro speranza nel non avere speranza.³⁴

Nell'idea originaria del personaggio per *Uccellacci e uccellini*, così come concepita nel soggetto proposto ai lettori di *Vie Nuove*, Pasolini lo introduce così:

ed ecco infine – cosa che non manca mai – su un ponticello, una prostituta. (Presenza del sottoproletariato, squilibrio fra il vecchio mondo della fame e della miseria col nuovo mondo del neocapitale ecc. ecc. Ce n'ha da parlare il buon corvo...)³⁵

Nel film *Luna* non appare vicino ad un “ponticello”, bensì vicino ad un aeroporto, mantenendo comunque intatta la sua funzione di raccordo

³⁴ Da ‘Sesso, consolazione della miseria’, in Pier Paolo Pasolini, *La religione del mio tempo*, cit., pp. 39-40.

³⁵ Pier Paolo Pasolini, ‘Dialoghi con Pasolini’, *Vie Nuove*, 19, 13 maggio 1965, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., pp. 408-409.

tra il vecchio mondo ed il nuovo. Il personaggio si è andato modificando durante la lavorazione del film solo nella forma, non nella sostanza, diventando una figura eterea e quasi angelica mentre nel soggetto era una donna stravagante e terrena, direttamente ispirata alla Saraghina di *8 1/2* di Fellini e che “fa la vita, per mantenere dei gatti”; nel soggetto su *Vie Nuove* è inserita in una scena più articolata rispetto a quella del film, con dei ragazzini che le passano davanti in auto prendendosi gioco di lei ed insultandola:

è un curioso spettacolo, enorme come la Soreghina (sic.), ma zoppa, con un viso bellissimo, ma da matta. È dolce certo coi gatti suoi papponi, di cui i papponi umani sono invidiosi, ma è terribile coi rompiscatole: e infatti mette subito in fuga i ragazzini.³⁶

Nel già citato episodio della proprietà privata, Totò parla della luna e si afferma convinto che prima o poi l'uomo arriverà a metterci piede. Questa battuta, oltre a prefigurare il successo di Totò stesso alla fine del film di arrivare metaforicamente sulla luna per via del rapporto sessuale con la prostituta, riflette l'eccitazione degli anni sessanta nei confronti delle imprese spaziali: il 12 aprile del 1961, infatti, l'astronauta sovietico Jurij Gagarin, a bordo della navicella Vostock, aveva compiuto il primo volo orbitale intorno alla terra. Poco tempo dopo Pasolini commentava l'impresa con entusiasmo su *Vie Nuove*:

³⁶ Ibidem, p. 409.

L'uomo è in perenne evoluzione, ossia: l'uomo è storico. Questo significa che non esiste una "misura umana" definita una volta per sempre: la misura umana è continuamente conquistata. Non c'è un attimo di sosta. Noi dobbiamo continuamente lottare per essere pari con noi stessi: il dovere di assimilazione è continuo. Conoscere, modificare, assimilare. Ecco tre parole che potrebbero essere il motto delle nuove generazioni, operanti dopo il rinascimento, lo storicismo e il marxismo. Mai l'uomo come nei nostri tempi è stato sottoposto a un così duro lavoro di conoscenza, di modifica e di assimilazione: si può dire che la "misura umana" cambia di anno in anno. Il volo di Yuri ci costringe brutalmente a lottare. Evviva Yuri.³⁷

Ma questo iniziale entusiasmo si spegne allorché le imprese spaziali svelano il loro vero lato di mera lotta per la supremazia di un'ideologia anziché di lotta per la conoscenza, ancor prima dello storico allunaggio dell'Apollo 11:

Come si è "consumata" subito la Luna. Ormai, la snobbiamo. Anziché cancellarla, trascenderla, la corsa alla Luna ha messo in evidenza la rivalità russo-americana. È questo, tutto sommato, l'elemento di maggior interesse nella cosa; il "contenuto" che può trattenere qualche minuto in più sulla notizia astronautica e sull'immagine degli astronauti: (Gli astronauti americani non interessano tanto in sé, quanto come termine di confronto con gli astronauti russi, e viceversa).³⁸

Infatti, all'indomani dello sbarco sulla luna del 20 luglio 1969, si dichiara ormai completamente disinteressato a quell'impresa che giudica essere solo una mera conquista tecnologica borghese che non porterà nessun reale vantaggio all'umanità:

Ciò che rende resistenti ad amare l'impresa lunare è che essa è un'impresa del Potere. E non intendo solo dire il Potere capitalistico, ma anche del Potere sovietico. Le imprese spettacolari del Potere tendono a ridurci a uno stato infantile. Il Potere compie (finanziandole) le più grandi imprese, e noi tutti lì a bocca aperta ad ammirare.³⁹

³⁷ Ibidem, p. 128.

³⁸ Ibidem, p. 565.

³⁹ Ibidem, p. 667.

In questo che abbiamo visto essere un film di poesia, o quantomeno “un’operetta poetica”, viene naturale caricare la luna, in quanto elemento simbolico, di ulteriori livelli semantici che sono quelli che la tradizione e i poeti ci hanno tramandato.

È nota la passione di Pasolini per l’antichità classica, che l’aveva già portato a tradurre Eschilo e Plauto, e che lo porterà a confrontarsi col teatro greco, con Edipo e con Medea. Nella mitologia greca la luna aveva tre diverse incarnazioni, che sembrano essere state utilizzate da Pasolini nella definizione del suo personaggio: Ecate, la dea della luna calante, che corrisponde alla luna diurna nel cielo dall’inizio del film fino alla scena della proprietà privata; Artemide, la dea della luna crescente, che corrisponde alla luna diurna nel cielo dalla scena della proprietà privata in poi; Selene, la dea della luna piena, che corrisponde all’incarnazione della luna in Luna alla fine del film.

Negli stessi anni, come abbiamo visto, Pasolini era impegnato nella scrittura de *La Divina Mimesis*, e quindi Dante, a cui Pasolini accenna nel nome del convegno di intellettuali nella villa dell’ingegnere, doveva essere molto presente nell’immaginazione dell’autore. Il primo cielo del Paradiso a cui Dante e Beatrice ascendono è proprio il cielo della Luna, dove risiedono le anime dei beati che, a causa di forze maggiori e non per mancanza di volontà da parte loro, non hanno potuto mantenere fede ai loro voti; alla

luce di tale possibile parallelo con la *Divina Commedia*, il personaggio di Luna implicherebbe che Totò e Ninetto sono salvi e, come le anime del Paradiso possono godere della grazia divina, sebbene dalla posizione più marginale (fuor di metafora, possono entrare a pieno diritto nella storia/nuova preistoria); le loro manchevolezze non dipendono da difetto di volontà ma dalle coercizioni a cui storicamente sono sempre stati soggetti.

Passando al setaccio le varie tematiche secondarie del film, la questione della polemica con la neoavanguardia, affrontata in maniera più o meno diretta nella scena del convegno dei Dentisti Dantisti, sembra qui riaffiorare nella scelta della luna come figura allegorica. Come e ancora più dell'avanguardia storica del Futurismo, che pure aveva una direzione ideologica ed una estetica precisa, la neoavanguardia degli anni sessanta, è colpevole agli occhi di Pasolini di cieca furia iconoclasta, di voler distruggere qualunque cosa tutto il passato, la tradizione e le convenzioni artistiche. La luna/Luna sembra allora voler essere la risposta poetica di Pasolini alle bellicose dichiarazioni del manifesto futurista di Marinetti di voler uccidere "il chiaro di luna", attraverso l'utilizzo di una delle immagini più care ai poeti della tradizione.

Pasolini ha largamente utilizzato nella propria produzione poetica e narrativa l'immagine della luna, inserendola nei testi a marcare con la sua presenza un passaggio chiave e ad illuminare con la sua nobile luce paesaggi

umili o spesso degradati. Le ricorrenze della luna nell'opera di Pasolini sono troppo numerose per poter essere prese tutte in considerazione in questa sede, è però quasi sempre una presenza prevalentemente decorativa, come ad esempio nella poesia de *Le ceneri di Gramsci* 'L'Appennino', dove l'astro è insieme spettatore ed elemento del paesaggio; altrove, come nell'Appunto 55 'Il pratone della Casilina' di *Petrolio*, la luna è utilizzata come elemento strutturale del racconto,⁴⁰ fungendo da cornice e scandendo con la sua presenza la serie reiterata degli amplessi di Carlo coi ragazzi di borgata (da notare qui la sua presenza, come nell'Appunto 62 'Carmelo: la sua disponibilità e la sua dissoluzione', in un contesto fortemente caratterizzato dal sesso).

Per quanto concerne più strettamente *Uccellacci e uccellini*, il modello che più verosimilmente sembra essere alla base del personaggio luna/Luna è quello del poeta molto amato da Pasolini, Giacomo Leopardi. In un racconto giovanile di Pasolini, 'Da Udine a Casarsa',⁴¹ il narratore autobiografico è in treno e la visione della luna ("compagna di viaggio") ne scandisce le visioni e le reminiscenze coi suoi "armeggi" e "certi suoi sottintesi"; l'astro viene immediatamente messo in relazione con una presenza femminile nel vagone:

⁴⁰ Allo stesso modo in cui il ponte era stato utilizzato nel soggetto per un film del 1959-60, 'I morti di Roma', ora in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. 2, pp. 2601-2612.

⁴¹ In Pier Paolo Pasolini, *Un paese di temporali e di primule* (Parma: Ugo Guanda Editore, 1993), pp. 137-140.

Ecco che d'improvviso vidi la luna rapportarsi con l'orecchino della donna addormentata di fronte a me. Che scena! [...] La luna lo aveva adocchiato e lo appostava, dal quadrato nero del finestrino, appena memore dei milioni di migliaia...

[...] E proprio lei, quella povera massaia, la luna aveva scelto: e l'aveva scelta perché era la più indifesa, la più inerme, la più bambina.⁴²

La connotazione muliebre della luna non è ovviamente nulla di nuovo ed è saldamente radicata nella tradizione; il passo più interessante del racconto è infatti una digressione in cui Pasolini analizza l'evoluzione del suo rapporto di poeta con la luna:

La luna nel disegno dei miei sentimenti sta entrando nel suo terzo stadio: il primo stadio fu quello decisamente pagano (che corrispose, o impenetrabile mistero dell'età, al periodo della mia vita più religioso: i quattordici anni). Allora la luna non era altro che Selene, e i suoi fatti erano quelli che riguardavano Endimione o Atteone: nel cielo assumeva pose statuarie, da manualetto di mitologia. L'umore che essa mi inoculava era rigido e insano, troppo carico di seduzioni. Il secondo stadio fu leopardiano (occorre aggiungere altro?). Questo, il terzo, non ha ancora la sua definizione: ma posso senz'altro dichiararlo il più allegro di tutti.

(Mi è accaduto, per esempio, di leggere nella terza pagina di un *Gazzettino*, l'immaginaria corrispondenza di un inviato sulla luna; un vero scempio che però mi divertì infinitamente. In genere quando vedo la mia vecchia Selene o zitella recanatese, non mi riesce di risparmiarle uno sguardo un poco ironico.[...]).⁴³

Ci sono, in questo passaggio, tutte le caratteristiche della luna di *Uccellacci e uccellini*: l'aspetto pagano e quello religioso, la seduzione, il riferimento alle imprese spaziali e soprattutto la connotazione di allegria che ci fa pensare che ancora nel 1966 perdurassero in Pasolini i sentimenti del terzo stadio della sua luna personale, allorché si accingeva a girare un film comico; risulta però soprattutto predominante l'influenza leopardiana, con

⁴² Ibidem, p. 139.

⁴³ Ibidem, p. 138.

quel “occorre aggiungere altro?” tra parentesi che ha la valenza di omaggio incondizionato da discepolo a maestro.

Nello *Zibaldone* di Leopardi la luna viene menzionata solo poche volte, in particolare laddove Leopardi espone la sua teoria del piacere:

Da quella parte della mia teoria del piacere dove si mostra come degli oggetti veduti per metà, o con certi impedimenti ec. ci destino idee *indefinite*, si spiega perché piaccia la luce del sole o della luna, veduta in luogo dov'essi non si vedano e non si scopra la sorgente della luce; un luogo solamente in parte illuminato da essa luce; il riflesso di detta luce, e i vari effetti materiali che ne derivano; il penetrare di detta luce in luoghi dov'ella divenga incerta e impedita, e non bene si distingua [...]. Per lo contrario la vista del sole o della luna in una campagna vasta ed aprica, e in un cielo aperto ecc. è piacevole per la vastità della sensazione. Ed è pur piacevole per la ragione assegnata di sopra, la vista di un cielo diversamente sparso di nuvoletti, dove la luce del sole o della luna produca effetti *variati*, e indistinti, e non ordinari. ec.⁴⁴

In *Uccellacci e uccellini* i suggerimenti di Leopardi sembrano essere tutti seguiti quasi alla lettera: la luna inizialmente non si mostra nella sua interezza ed il paesaggio non è interamente illuminato dalla sua luce essendo una luna diurna; la luna si materializza poi in Luna in aperta campagna; la luna che scandisce il racconto e fa da sfondo ai cartelli compare sempre sullo sfondo di un cielo attraversato da nuvole. Ma è nei *Canti* che le similitudini tra l'utilizzo simbolico della luna in Leopardi e Pasolini si fanno più stringenti: nel canto XIV, ‘Alla luna’, il poeta si rivolge all'astro ringraziandolo per la sua cara presenza che, in passato come ora, gli fornisce conforto nei momenti più duri della sua vita (“che travagliosa/era

⁴⁴ Giacomo Leopardi, ‘20 settembre 1821’, *Zibaldone di pensieri* (Milano: Mondadori, 1983), vol. 2, pp. 632-633.

la mia vita: ed è, né cangia stile,/o mia diletta luna.”); allo stesso modo in *Uccellacci e uccellini* la luna è direttamente invocata dai protagonisti e giunge propizia ad alleggerire le pene dei viandanti (soprattutto nel finale dove si concede loro sessualmente) in un momento storico di grande incertezza e confusione. Il canto XXII, ‘Canto notturno di un pastore errante dell’Asia’ è quello che offre i maggiori spunti, a partire dai protagonisti, che sia in Leopardi sia in *Uccellacci e uccellini* appartengono al mondo contadino; nella prima strofa del canto XXII, il poeta interroga una luna che contempla dal cielo un paesaggio desertico in tutto simile alla periferia in cui si muovono Totò e Ninetto, e si chiude con una domanda che ricorda troppo precisamente il “Dove va l’umanità? Boh!” d’apertura del film per poter essere accidentale:

Dimmi, o luna: a che vale
al pastor la sua vita,
la vostra vita a voi? Dimmi: ove tende
questo vagar mio breve,
il tuo corso immortale?

Nel canto XXXIII, ‘Il tramonto della luna’, la luna, che ha guidato con la sua luce il viaggiatore (“il carrettier”) attraverso la notte, scompare all’orizzonte; in questo canto la notte rappresenta la vecchiaia e la scomparsa della luna la morte: se però nel ciclo della natura alla notte buia seguirà un’alba luminosa, per gli uomini il tramonto della luna prefigura un’oscurità che sarà eterna; viene qui ripreso da Pasolini il motivo

dell'umanità in cammino e della luna come faro che ne illumina il percorso nell'oscurità: ma l'umanità di Pasolini, non è quella di Leopardi e la notte in cui si trova a camminare non è quella della vecchiaia, ma piuttosto quella della maturità (quella dantesca de “nel mezzo del cammin di nostra vita”); anziché accettare il pessimismo leopardiano, Pasolini sottintende che grazie alla guida della luna l'umanità potrà finalmente raggiungere una nuova alba.

L'articolato confronto delle fonti dirette ed indirette, reali o ipotetiche, che stanno alle spalle dei personaggi principali di *Uccellacci e uccellini* è stato condotto senza alcuna reale pretesa di filologia; questo tipo di analisi è giustificata dalla prassi creativa di Pasolini, in cui si riscontra spesso un serrato dialogo con gli artisti del passato, da Dante a Leopardi, uno scoperto gusto per la citazione esplicita, dai pittori della tradizione italiana a Charlie Chaplin, fino ad arrivare alla vera e propria riscrittura di opere capitali come la *Divina Commedia* nel progetto incompiuto de *La Divina Mimesis*. Nello specifico di questo capitolo si sono privilegiate le fonti poetiche – in quanto meglio di tutte rientrano nel disegno pasoliniano di un cinema di poesia – e soprattutto le fonti favolistiche: Pasolini dimostra di possedere una solida conoscenza del genere letterario e quindi, magari anche involontariamente, la sua fantasia ne è stata in qualche modo influenzata al momento di tratteggiare i personaggi di *Uccellacci e uccellini*; tale

conoscenza e familiarità col genere favolistico è largamente riscontrabile sia nella variegata produzione creativa di Pasolini, sia nella sua produzione critica, come ad esempio la ben documentata introduzione che Pasolini scrisse al libro di Leonardo Sciascia *La Sicilia, il suo cuore. Favole della dittatura*,⁴⁵ di cui si parlerà più estesamente nel prossimo capitolo (6.1).

⁴⁵ Vedi Pier Paolo Pasolini, 'Dittatura in fiaba', apparso per la prima volta come recensione al libro su *La libertà d'Italia*, 9 marzo 1951, ora in Leonardo Sciascia, *La Sicilia, il suo cuore. Favole della dittatura* (Milano: Adelphi, 1997), pp. 65-71.

6. UNA FAVOLA IDEOCOMICA¹

*Stupenda e misera città,
che m'hai insegnato ciò che allegri e feroci
gli uomini imparano bambini*

da Pier Paolo Pasolini, 'Il pianto della scavatrice' in Le ceneri di Gramsci (1957)

6.1. Favola

Parlando del proprio film con un anonimo intervistatore, Pasolini ci fornisce insieme un ricco spunto critico ed una chiave di lettura ben precisa della sua opera:

Uccellacci e uccellini è una fiaba, come le raccontavano Esopo, Fedro e La Fontaine: quindi i suoi personaggi sono allegorici e simbolici. Ci sono un padre e un figlio che rappresentano l'umanità, l'umanità semplice, c'è un corvo che rappresenta, al posto del moralista delle favole antiche, l'ideologo dei tempi moderni, cioè colui che conosce e interpreta la realtà, e poi ci sono degli uccellacci e degli uccellini che rappresentano rispettivamente i cattivi e i buoni, i ricchi e i poveri, in una parola la lotta di classe. Questo film, così impostato come una favola, vuole significare una crisi mia personale – c'è qualcosa di autobiografico, soprattutto nel corvo – e una crisi di tutta la cultura italiana, che nel dopoguerra è stata soprattutto una cultura marxista.²

Siamo pertanto legittimamente autorizzati (se ce ne fosse ulteriore bisogno) a leggere tutto ciò che riguarda il film in maniera fortemente simbolica, tanto il suo contenuto, quanto la forma che Pasolini ha eletto per veicolarlo, quella appunto della fiaba.

¹ Termine coniato per la prima volta dall'autore, in Pier Paolo Pasolini, 'Dialoghi con Pasolini', *Vie Nuove*, 39, 30 settembre 1965, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., p. 451.

² Anonimo, 'Intervista con Pier Paolo Pasolini', Cannes 13 maggio 1966. (Dattiloscritto conservato all'Archivio Centro Studi Pasolini presso la Cineteca di Bologna).

Come abbiamo già avuto modo di notare *Uccellacci e uccellini* si pone a cavallo di due fasi della cinematografia pasoliniana e, in un certo senso, si prefigge proprio di raccontare, tra le altre cose, questo passaggio. È un film saggio che parla dell'Italia della metà degli anni sessanta, ma è anche una specie di pagina di zibaldone dove Pasolini riflette sul proprio operato e sul proprio ruolo di artista e di intellettuale. Per non appesantire la narrazione e catturare l'attenzione e l'interesse del suo pubblico Pasolini sceglie il genere narrativo della favola, un genere fondamentalmente moralistico che ben si presta al suo discorso ideologico, e solo apparentemente lontano dalla sensibilità pasoliniana. Si aggiunga a ciò che la cifra stilistica più saliente del genere letterario della fiaba, la metafora, è certamente uno strumento congeniale al poeta Pasolini, e che l'autore sfrutta in questo film per il suo intrinseco potere evocativo e immaginativo:

Considero *Uccellacci e uccellini* un film in prosa; prosa che però è quella delle favole, cioè una particolare prosa che ha una certa nervosità e una certa fantasia proprie della poesia, ma non ci sono i salti linguistici, le violenze linguistiche del cinema di poesia: è un film raccontato in prosa con delle punte poetiche, cosa che è tipica delle favole. Le favole sono sempre metaforiche, per la natura stessa della loro tecnica, ed è chiaro che il mio film è permeato di metafore.³

Nel corso di questo capitolo useremo disinvoltamente le definizioni favola e fiaba come sinonimi,⁴ senza volerci addentrare in riflessioni sulle

³ Pier Paolo Pasolini, 'Razionalità e metafora', in Enrico Magrelli, *Con Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 81.

⁴ Persino nell'edizione italiana del famoso studio di Vladimir Propp, il titolo è tradotto in *Morfologia della fiaba* ma all'interno del testo, nel corso di tutta la trattazione

differenze tra i due generi, anche perché Pasolini stesso non sembra fare distinzione. Insieme a *La terra vista dalla luna* e *Che cosa sono le nuvole?*, *Uccellacci e uccellini* forma un intermezzo fantastico, una sorta di pausa di riflessione in cui il regista si abbandona ad un estro giocoso prima della svolta verso la seconda, e più amara, fase della propria ispirazione cinematografica (ad esclusione della parentesi – d'altronde, com'è noto, abiurata molto presto – della *Trilogia della vita*, dove Pasolini si rifugia per l'ultima volta in un passato favoloso).

La terra vista dalla luna è un film breve⁵ e ripropone la coppia padre/figlio Totò/Ninetto; di *Uccellacci e uccellini*, oltre alle tematiche della fame e della morte, riprende l'idea dei due protagonisti in cammino tra le baracche della periferia polverosa d'una città. La sceneggiatura originale è stata scritta da Pasolini sotto forma di fumetto e all'inizio del film, a mo' di epigrafe, compaiono le seguenti scritte:

Visto dalla luna, questo film che si intitola appunto: "La terra vista dalla luna" non è niente e non è stato fatto da nessuno....

Ma poiché siamo sulla Terra, sarà bene informare che si tratta di una fiaba scritta e diretta da un certo Pier Paolo Pasolini

dell'argomento, viene utilizzato molto più largamente il termine favola. Vladimir Ja. Propp, *Morfologia della fiaba* (Torino: Einaudi, 1966).

⁵ Episodio del film *Le streghe* (1967), gli altri episodi: sono *Senso civico*, di Mauro Bolognini; *Una sera come le altre*, di Vittorio De Sica; *La siciliana*, di Franco Rossi; *La strega bruciata viva*, di Luchino Visconti.

Qui Pasolini definisce esplicitamente il suo film come fiaba ed infatti, alla fine della pellicola, un'altra scritta si premura di svelarcene la strampalata morale:

Morale: essere vivi o essere morti è la stessa cosa

In *Che cosa sono le nuvole?*⁶ abbiamo dei burattini parlanti che si interrogano sul senso della vita tra un atto e l'altro d'una loro rappresentazione dell'*Otello* di Shakespeare. Il breve film non sembra avere legami diretti con *Uccellacci e uccellini*, se non per la presenza dei due protagonisti, Totò nei panni di Iago, Ninetto nei panni di Otello, e di Francesco Leonetti nei panni del burattinaio: un ruolo tutto sommato simile a quello che aveva avuto in *Uccellacci e uccellini*, dove aveva prestato la propria voce al corvo saccente; Leonetti interpreta in entrambe le opere due personaggi affini, al di sopra degli altri, con una maggiore coscienza critica e che sembrano dirigere le azioni degli altri personaggi (in *Uccellacci e uccellini* dando consigli e lezioni di vita, in *Che cosa sono le nuvole?* manovrandoli fisicamente coi fili ai quali i burattini sono attaccati). Bisogna anche rilevare la presenza, in entrambi i film, di Domenico Modugno, voce che canta i titoli di testa in *Uccellacci e uccellini* e netturbino canterino in *Che cosa sono le*

⁶ Episodio del film *Capriccio all'italiana* (1968), gli altri episodi: sono *Perché?* e *La gelosia*, di Mauro Bolognini; *La bambinaia*, di Mario Monicelli; *Il mostro della domenica*, di Steno; *Viaggio di lavoro*, di Pino Zac e Franco Rossi.

nuvole? (in entrambi i film Modugno canta una canzone scritta appositamente per lui da Pasolini).

Il genere narrativo favolistico/fiabesco ha però almeno tre più remoti precedenti in Pasolini che risalgono ai primi anni '40 e ai tempi in cui, dal 1944 al 1949 insegnava nelle scuole del Friuli. Il primo esempio è una poesia che il giovane poeta allega ad una lettera inviata all'amico Franco Farolfi nel 1941, *Il flauto magico*. Questa poesia è interessante innanzitutto perché il suo titolo si rifà alla nota leggenda del pifferaio magico, nonché all'omonima opera di Mozart; egli fornisce all'amico una breve introduzione alla poesia, spiegando che:

il significato narrativo, logico, è dato dalla leggenda del suonatore di flauto che si fa seguire, incantandoli, dai fanciulli di un paese, e poi li chiude dentro una grotta; il significato allegorico è: il suonatore di flauto rappresenta il passaggio, segreto, dall'ingenuità alla malizia, dall'impubertà all'adolescenza.⁷

Alla luce di questa spiegazione si capisce meglio perché Pasolini nelle sue 'Confessioni tecniche' dichiara espressamente che *Uccellacci e uccellini* era stato concepito "sotto il segno dell'aria del perdono del *Flauto magico*"⁸: il suonatore di flauto suggerisce all'autore l'immagine del passaggio (nel caso della poesia il passaggio dalla fanciullezza alla pubertà ma anche quello dall'innocenza alla presa di coscienza della propria omosessualità)⁹ e si presta quindi perfettamente agli intenti del regista di rappresentare con

⁷ Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1940-1954*, cit., p. 29.

⁸ Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., p. 53.

⁹ Vedi Enzo Golino, *Pasolini. Il sogno di una cosa* (Bologna: Il Mulino, 1985), pp. 219-220.

Uccellacci e uccellini il passaggio dalla storia arcaica e contadina alla nuova preistoria industriale e capitalistica; il corvo può allora anche essere letto come colui che incanta Totò e Ninetto facendosi seguire lungo la strada, traghettandoli verso una fase di maggiore presa di coscienza.

Nell'immaginario di Pasolini ogni fase di passaggio sembra potersi compiere solo a seguito di una lotta con una forza sovrastante e oscura che cerca di schiacciare le energie vitali di una ideale gioventù; ciò accade anche nel caso del secondo precedente favolistico che andremo ad analizzare: si tratta di un'invenzione didattica, un mezzo della pedagogia del maestro Pasolini il quale inventa una fiaba per insegnare la grammatica latina ai suoi studenti, ed il cui protagonista è un fantomatico mostro Userum:

Si trattava di un mostro che pretendeva da un villaggio vittime umane (fanciulli e fanciulle) da divorare, finché arrivava un cavaliere (un giovane generoso) che affronta il mostro e lo uccide non senza difficoltà in quanto esso è triforme: US, che si getta nel lago, Er che ripara nel bosco, e Um che si arrampica tra le rocce. La leggenda di San Giorgio, l'Ariosto, il duello degli Orazi e i Curazi: una vera macchina. Ma mi servì, allorché rapidamente e senza colorito nella voce (in quanto ero stato "attore" già nel narrare la favola) dichiarai che Us era "amicus", Er "puer", Um "donum", che l'intero mostro era dunque la seconda declinazione, che io ero il giovane che venivo a salvare essi, i fanciulli, dal sacrificio.¹⁰

La favola è dunque, come sottolinea Pasolini stesso, un potente mezzo pedagogico, un pretesto per catturare l'attenzione degli studenti, un modo affinché ricordassero la lezione più facilmente senza bisogno di uno studio mnemonico e nozionistico bensì grazie al potere suggestivo delle immagini

¹⁰ Pier Paolo Pasolini, 'Dal diario di un insegnante', *Il Mattino del Popolo*, 29 febbraio 1948, ora in Enzo Golino, *Pasolini. Il sogno di una cosa*, cit., p.26.

del racconto. Allo stesso modo, il corvo pedagogo di *Uccellacci e uccellini* inventa e narra la favola dei frati francescani a Totò e Ninetto per meglio catturare la loro attenzione e veicolare il proprio messaggio didattico.

Il terzo precedente è strettamente collegato al secondo, sia perché attiene allo stesso ambito, quello scolastico, sia perché ne riprende l'immagine centrale di un mostro antropofago; si tratta dello spettacolo teatrale *I fanciulli e gli elfi*,¹¹ scritto da Pasolini per i propri alunni della scuola di Casarsa, quando maggiore e più diretto era il suo impegno pedagogico. Lo spettacolo, che in *Atti impuri* Pasolini definisce una “favola drammatica” (ma che negli appunti manoscritti del Gabinetto Vieusseux è definita fiaba), fu pensato e scritto tra il 1944 e il 1945, e andò in scena per la prima volta a Casarsa della Delizia la domenica del 15 luglio 1945. Questi sono gli anni in cui Pasolini e la madre facevano scuola in locali improvvisati agli sfollati di Viluta, in Friuli, e forse l'idea dello spettacolo era nata in Pasolini per esorcizzare in quei ragazzi il terrore della guerra. Ecco come Pasolini stesso ne riassume la trama:

alcuni Elfi, che col loro padre Orco, vivono, in mezzo alla selva, di rapina, e all'occasione sono anche cannibali, si trovano in apertura di sipario davanti alla loro capanna, e nel presentarsi si dimostrano senz'altro dispettosi, cinici e maligni, come però lo possono essere dei simpatici ragazzi. Ecco che si sente un canto: sono i tre ragazzi, i quali, scappati di casa, vanno per il bosco in cerca di avventure. L'Orco e gli Elfi avendo udito le loro voci, si nascondono, e, non

¹¹ Il manoscritto originale è stato solo in parte ritrovato (29 pagg.) ed è conservato presso l'«Archivio Contemporaneo 'Alessandro Bonsanti'. Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze», nella cartella IT ACGV PPP. II. 3. 50, Fondo Pier Paolo Pasolini. Il testo è stato parzialmente riprodotto (scena I e scena VIII) in Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, cit., pp. 97-106.

appena quei tre giungono al bivacco, balzano fuori e li catturano. Gli Elfi restano custodi dei prigionieri mentre l'Orco va via per certi suoi affarucci. Entriamo così nel cuore del dramma, che consiste nella rivelazione da parte dei ragazzi agli Elfi della presenza di un mondo "buono", e come? insegnando loro a giocare. Gli Elfi gradualmente si lasciano sedurre, e infine decidono di scappare via tutti insieme, tanto più che in quel momento sopraggiunge lo Zio dei ragazzi. Ma, ahimè, sul più bello l'Orco ritorna e comincia con lo Zio un duello che dapprima è tutto moine e proteste di buona volontà, indi diviene apertamente minaccioso, variando dal grottesco all'orrido. Ma quando l'Orco invoca l'aiuto di Tigri, Mostri, Sciacalli ecc. gli rispondono dalla selva canti di uccelli e di violini, quando egli reclama la Tenebra e la Tempesta, si fa intorno una limpidissima luce, e quando infine, ridotto alla disperazione e al ridicolo, si appella al suo coltellaccio, invece di questo trova nel suo sacco una pipa. I buoni e i convertiti se ne vanno cantando.¹²

Qualche anno più tardi Pasolini si cimenta nuovamente con il genere favolistico con una breve storiella intitolata *Il castoro e i lupi*,¹³ dove si narra di una conformistica famiglia di castori tutta chiusa in se stessa e nella propria comunità di castori ed indifferente a tutto ciò ad essi esterno, compresa la comunità dei lupi morti di fame che li minaccia dall'esterno; rimasto orfano il piccolo castoro e ignorato dall'egoismo dei suoi simili, finisce in mezzo ai lupi che, al contrario di quanto gli era sempre stato insegnato, non se lo mangiano ma lo accolgono tra loro facendone un lupo proprio come loro: purtroppo il castoro, educato al conformismo, sarà un mediocre conformista anche tra i lupi.

¹² Pier Paolo Pasolini, *Amado mio. Preceduto da Atti impuri* (Milano: Garzanti, 2005), pp. 30-31, [1^a ed., a c. di Concetta D'Angeli, Milano: Garzanti, 1982].

¹³ Pier Paolo Pasolini, 'Il castoro e i lupi', *Il Caffè*, Roma, Novembre 1954, ora in Laura Betti, Giovanni Sanvitale e Francesca Raboni, a c. di, *Pier Paolo Pasolini. Una vita futura*, cit., pp. 105-106,

Poco dopo la realizzazione di *Uccellacci e uccellini*, Pasolini pensa al soggetto di un nuovo film, *Porno-Teo-Kolossal*;¹⁴ l'idea verrà portata avanti per molti anni ma sarà destinata a rimanere sempre soltanto un progetto irrealizzato. Nell'idea originaria¹⁵ il protagonista, il Re Magio, doveva essere ancora Totò, come si evince bene da un'inquadratura dei titoli di testa di *Che cosa sono le nuvole?* laddove compaiono delle locandine per progetti cinematografici futuri di Pasolini, tra cui un film dal titolo, ancora provvisorio, di *Le avventure del magio randagio e del suo schiavetto Schiaffo*; questo progetto verrà portato avanti da Pasolini fino al 1975, ma nel frattempo sarà sostanzialmente mutato, a partire dal titolo, e dopo la morte di Totò prevedrà come protagonista un altro grande attore napoletano, Eduardo De Filippo.¹⁶ Dunque nel progetto iniziale *Porno-Teo-Kolossal* doveva andare a formare un quarto film/favola interpretato da Totò e Ninetto, il che ci lascia pensare che fosse proprio il duo comico Totò/Ninetto ad ispirare a Pasolini questa vena favolistica. Anche in questo caso, come per *Uccellacci e uccellini* e *La terra vista dalla luna*, l'azione prende le mosse dalle peripezie picaresche dei protagonisti in cammino. La genesi di *Porno-Teo-Kolossal* è interessante: l'idea iniziale, come testimonia Sergio Citti,¹⁷ risale al 1966, ma

¹⁴ In Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol. 2, cit., pp. 2695-2753.

¹⁵ Vedi 'Lettera a Giulia Maria Crespi', ibidem, vol. 2, pp. 2757-2760.

¹⁶ Vedi la lettera a Eduardo De Filippo del 24 settembre 1975, in Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1955-1975*, cit., p. 742.

¹⁷ Vedi le chiose alla lettera a Giulia Maria Crespi nella sezione 'Note e notizie sui testi', in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol. 2, cit., pp. 3233-3234.

già nel dicembre del 1968 inizia a prendere una forma embrionale grazie alla richiesta dell'amica Giulia Maria Crespi di inviarle una storia sul tema della pace da leggere ai figli durante la cena di Natale; Pasolini le invia un abbozzo di storia, quella del suo magio randagio Totò e del suo servo Ninetto che insieme si mettono in cammino seguendo la stella cometa che li condurrà a Betlemme per adorare il Re dei re: solo che lungo il tragitto incontreranno guerre, povertà, fame e malattia e ogni volta saranno costretti a sospendere il viaggio per fermarsi a prestare cristianamente soccorso, donando a ognuno parte dei doni che dovevano recare a Betlemme finché, dopo molti anni, giungono finalmente a destinazione a mani vuote; ma la mangiatoia è ormai vuota e Gesù probabilmente già morto, tanti sono gli anni trascorsi da quando si sono messi in viaggio; a questo punto il re magio, vecchio e stremato, muore ed il suo servetto, che si rivela ora essere un angelo, lo prende per mano e lo conduce in paradiso. La trama di questo racconto è abbastanza diversa dalla versione finale del 1975 e si concentra molto più didascalicamente sulla questione delle opere e della fede, a sottolineare la necessità di sacrificare la fede a favore delle opere (i doni destinati a Cristo devoluti caritatevolmente per prestare soccorso ai bisognosi).

È una frequentazione, questa col mondo delle favole, piuttosto costante nell'opera cinematografica di Pasolini, di cui fa senz'altro parte

anche la storia che fa da cornice al progetto del film *Appunti per un film sull'India* del 1968: in questo caso Pasolini prende un'antica leggenda indiana secondo la quale un marajà estremamente caritatevole, vedendo due tigrotti morire di fame, decide di donare loro il proprio corpo per sfamarli. Nel progetto del regista la favola doveva però essere trasposta nell'India moderna, inserendo il sacrificio del marajà nell'India di prima dell'indipendenza (ed è facile identificare i tigrotti affamati coi colonialisti britannici) e sviluppando poi il resto della narrazione nell'India post-coloniale, con la vedova ed i figli del marajà divenuti poveri e raminghi in un paese dilaniato dalle contraddizioni. *Appunti per un film sull'India* condivide molte delle tematiche sviluppate in *Uccellacci e uccellini* e anzi, in alcuni casi, come nel caso del rapporto occidente/terzo mondo, le sviluppa ulteriormente: mentre in *Uccellacci e uccellini* il terzo mondo era metaforicamente rappresentato dalla periferia di una città del sud Italia, qui il terzo mondo è semplicemente rappresentato da se stesso. Le tematiche che l'autore dichiara di volere affrontare sono quelle comuni a tutto il terzo mondo, ossia la fame e la religione, tematiche che erano state trattate in *Uccellacci e uccellini*, ad esempio nella scena degli affittuari di Totò costretti dalla fame a mangiare i nidi di rondine, o in tutta la grande digressione del racconto medievale sulla conversine religiosa dei falchi e dei passeri da parte di Frate Ciccillo e Frate Ninetto. Il film riprende la formula cara a

Pasolini del documentario sui sopralluoghi per la preparazione di un film: vi viene narrata la trama del film, vengono individuati alcuni possibili set e attori, infine il regista si documenta e compie alcune interviste. In una di queste interviste il regista interroga diversi gruppi di persone riguardo a una proposta di legge indiana sulla sterilizzazione per far fronte allo spropositato aumento della popolazione nel subcontinente; gli intervistati sono rispettivamente operai, intellettuali e contadini: mentre le prime due classi si dimostrano sostanzialmente favorevoli, l'ultima (ovvero i sottoproletari contadini) non risponde in quanto non è neppure a conoscenza del problema (oppure perché proprio in quanto proletari i figli sono la loro unica ricchezza?). Sembra qui tutto già rivisto nella scena dell'antifecondativo scaduto in *Uccellacci e uccellini* dove il corvo intellettuale si lancia in una lunga lezione sulla questione del controllo delle nascite mentre i proletari Totò e Ninetto non comprendono e nemmeno concepiscono il problema. Infine, così come in *Uccellacci e uccellini* Pasolini ci mostra le immagini di repertorio in cui i compagni comunisti mischiano disinvoltamente pugni alzati e segni della croce al funerale di Togliatti, negli *Appunti per un film sull'India* c'è un'inquadratura che mostra la dea Shiva accanto al simbolo della falce e martello.

Persino in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, i racconti "edificanti" con cui le tre narratrici si adoperano per intrattenere gli ospiti della villa, possono

essere considerati delle favole perverse con la loro empia morale e le loro turpi metafore. In *Salò o le 120 giornate di Sodoma* le storielle delle narratrici hanno il compito di educare le vittime ai nuovi valori a cui sono assoggettati, proprio come tradizionalmente è compito delle favole e delle fiabe di educare i giovani ai valori della società dei grandi. È lo stesso espediente che utilizza il corvo allorché racconta ai due compagni di viaggio la storiella medievale di Frate Ciccillo e Frate Ninetto per parlar loro di politica e religione.

Si potrebbero qui prendere in considerazione anche le novelle di Boccaccio, Chaucer, ma soprattutto quelle de *Le mille e una notte* alla stregua di favole: favola, fiaba e novella sono per l'autore tre varianti minime di uno stesso discorso; i termini sono intercambiabili e designano una struttura narrativa con invenzioni più o meno fantastiche con intento moralistico e largo uso – come in poesia – di metafore. Il tratto comune dei tre film della *Trilogia della vita* è il proliferare delle storie “a brulichio”, in cui le narrazioni vengono generate le une dalle altre e sono spesso tra loro collegate: ne *Il Decameron* ad esempio, Pasolini abbandona la struttura “a schidionata” dell'opera originale inserendo un narratore che seduto a terra in un vicolo di Napoli racconta le sue storie in napoletano ad un pubblico di popolani tra cui si muovono alcuni dei personaggi che saranno protagonisti dei racconti successivi. La scelta delle novelle boccacesche di ambientazione

napoletana, e questo particolare del narratore napoletano, fanno pensare che Pasolini possa essersi ispirato al famoso *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de peccerille* di Giovan Battista Basile (1634-1636) il quale, per quanto nella struttura si ispiri al Boccaccio con cinquanta novelle raccontate da dieci vecchiette in cinque giorni, è però caratterizzato da un ampio uso di vere e proprie favole e fiabe – e non a caso è dedicato ai bambini.

Non si sono utilizzati a caso i termini “brulichio” e “schidionata” poco sopra: essi sono i termini che Pasolini utilizza in *Petrolio* per descrivere il proprio lavoro e definire il romanzo che stava scrivendo. Anche in *Petrolio* l'autore fa largo uso di inserti narrativi fiabeschi, specie nei punti chiave del romanzo: così l'Appunto 34bis intitolato ‘Prima fiaba sul Potere (dal “Progetto”)', tutto il blocco dell'Epochè coi vari narratori che si susseguono dall'Appunto 97 all'Appunto 103, e le molte altre storie progettate e non scritte. Nell'appunto 3b di *Petrolio* è presente un indizio per meglio comprendere la propensione al racconto sotto forma di favola da parte di Pasolini: si tratta di una disquisizione sul significato del titolo del canto di Leopardi *Delle favole antiche*; è una divagazione interessante che ci ribadisce ulteriormente l'importanza di Leopardi come modello per Pasolini – in questo caso il Leopardi narratore di favole delle *Operette morali* –, in cui l'autore si dilunga sull'interpretazione del termine “antiche” come “anticus” e non come “anticuus” (quindi contrario di “posticus”), ad indicare cioè sia

il sud geografico (dove la storia di *Uccellacci e uccellini* è ambientata, in un non meglio specificato sud d'Italia che rappresenta tutti i sud del mondo), sia l'ora del sud, l'ora meridiana, ovvero mezzogiorno (ora in cui presumibilmente Totò e Ninetto incontrano il corvo):¹⁸ e proprio questa è l'ora in cui i due Carlo dell'appunto 3b arrivano in un bar a chiedere l'aperitivo ad un barista al quale, nel vederli, si rizzano i capelli sulla testa – scena che richiama irresistibilmente la scena simile al Bar Las Vegas in cui Totò commenta la pettinatura coi capelli sparati in aria del barista (vedi cap. 4.4).

Il tratto saliente in comune tra tutte queste fiabe di *Petrolio* e *Uccellacci e uccellini*, è di non avere una morale definita ed inequivocabile: sovvertono cioè il concetto di fiaba tradizionale, limitandosi a raccontare delle storie dal finale aperto e lasciando al lettore il compito di interpretarle. In *Petrolio* il genere della fiaba/favola è, come avviene d'altronde in tutti i generi artistici frequentati dall'autore, profondamente rivoluzionato nella sua essenza: così come, nelle mani di Pasolini, il cinema non è più il cinema tradizionale come siamo sempre stati abituati a vederlo ma diventa cinema di poesia, così la favola non può più essere la favola tipo così come ci è stata tramandata dalla tradizione. Come mette in evidenza Ugo Casiraghi, la favola di *Uccellacci e uccellini* è allo stesso tempo antica e moderna:

¹⁸ Considerando *Uccellacci e uccellini* come un viaggio dal mattino alla sera, il corvo viene incontrato a metà del percorso dopo un aperitivo al bar e quindi verosimilmente verso mezzogiorno.

Antica perché certe tappe vengono ripercorse con una simbologia conosciuta: a parte la evangelizzazione del creato, a parte i mercanti scacciati dal tempo, c'è anche una "natività" [...], mentre il corvo "che sente di morire" ricorda indubbiamente il Cristo che, per noi, si sacrifica sulla croce. Moderna perché a differenza delle favole d'un tempo, uscite da società più stabili della nostra attuale, con la "moralità" definita e conclusa qui, [...] la "moralità è aperta: e consiste in un invito alla ricerca di nuove strade, di nuove dimensioni, di nuovi colloqui – in quest'Italia dai pugni chiusi e dai segni di croce – sempre allo scopo di una rivoluzione permanente.¹⁹

Uccellacci e uccellini è dunque una favola che contraddice il suo assunto tradizionale, è una favola priva di morale, o meglio, la morale è aperta e ancora tutta da trovare. Dal punto di vista formale mantiene però tutti gli elementi classici delle favole: animali che parlano (i falchi e i passerì) e che ragionano (il corvo), senza che nessuno se ne stupisca o metta in dubbio la possibilità di una tale fantastica evenienza.

Un altro probabile modello per le favole di Pasolini è dato sicuramente dalle parabole evangeliche di Cristo, di cui egli fa largo uso anche altrove nella sua opera, e che sempre rielabora riadattandole ai contesti più disparati: è il caso che abbiamo già discusso, ad esempio, de *La sequenza del fiore di carta*, ispirato dalla parabola del fico seccato.²⁰

Il confronto con le parabole evangeliche ci permette di risalire agevolmente alle motivazioni che hanno spinto Pasolini a fare un film sotto forma di fiaba come *Uccellacci e uccellini* proprio in un momento in cui molti lettori di *Vie Nuove* – quindi la base dell'elettorato comunista – gli

¹⁹ Ugo Casiraghi, 'Una favola ideo-comica', *L'Unità*, 4 maggio 1966.

²⁰ Vedi cap. 4.11.

rimproveravano non solo di essersi dedicato al Vangelo e di aver stretto rapporti con alcuni settori cattolici, ma anche, e soprattutto, una certa “difficoltà” del suo pensiero e della sua prosa: attraverso la metafora di una fiaba, Pasolini compie uno sforzo (l’ultimo) di scendere al livello culturale dei suoi destinatari per far passare un messaggio importante, utilizzando un linguaggio “semplice” come quello delle parabole di Cristo. L’utilizzo delle parabole evangeliche non è affatto sporadico in Pasolini, sia sotto forma di citazioni dirette, sia come parafrasi o come semplici spunti narrativi. In *Uccellacci e uccellini* quasi metà del film è dedicato alla parabola evangelica narrata dal corvo, inventata dall’autore/corvo sul modello delle parabole di Cristo. Le ragioni di ciò si possono ravvisare in un passo del Vangelo di San Matteo – e si è già dimostrato in che misura, soprattutto da *Il Vangelo secondo Matteo* in poi, Pasolini sia stato influenzato da questo testo:

Gli si avvicinarono allora i discepoli e gli dissero: “Perché parli loro in parabole?”. Egli rispose: “Perché a voi è dato di conoscere i misteri del regno dei cieli, ma a loro non è dato. Così a chi ha sarà dato e sarà nell’abbondanza; e a chi non ha sarà tolto anche quello che ha. Per questo parlo loro in parabole: perché pur vedendo non vedono, e pur udendo non odono e non comprendono. [...] Voi dunque intendete la parabola del seminatore: tutte le volte che uno ascolta la parola del regno e non la comprende, viene il maligno e ruba ciò che è stato seminato nel suo cuore: questo è il seme seminato lungo la strada. Quello che è stato seminato nel terreno sassoso è l’uomo che ascolta la parola e subito l’accoglie con gioia, ma non ha radice in sé ed è incostante, sicché appena giunge una tribolazione o persecuzione a causa della parola, egli ne resta scandalizzato. Quello seminato tra le spine è colui che ascolta la parola, ma la preoccupazione del mondo e l’inganno della ricchezza soffocano la parola ed essa non dà frutto. Quello seminato nella terra buona è colui che ascolta la parola e la comprende; questi dà frutto e produce ora il cento, ora il sessanta, ora il trenta”.²¹

²¹ Matteo 13: 10-23.

Il film non manca poi di citazioni vere e proprie dal Vangelo (soprattutto, ancora una volta, da quello di San Matteo), e non solo – seppur principalmente – nell’episodio dei falchi e dei passeri. Si parte fin dall’inizio, quando i due protagonisti ci vengono presentati nel bel mezzo di una loro stramba discussione sulla pesca e sulle maree che echeggia Matteo 4: 18-22, dove si narra di Gesù che nel reclutare gli apostoli promette loro di farli pescatori di uomini. Più avanti, nella scena dove si vedono i cartelli stradali che indicano Istanbul e Cuba (suggerendo un movimento ideale da est a ovest), potrebbe nascondersi un’altra citazione evangelica che ci aiuterebbe a comprenderne meglio il senso: “Come la folgore viene da oriente e brilla fino a occidente, così sarà la venuta del Figlio dell'uomo” (Matteo 24: 27). Il film è pieno di questo tipo di citazioni indirette, e per una analisi più dettagliata si rimanda al capitolo 4 ‘Anatomia d’un film’; esse possono essere concentrate in una singola scena o in una specifica immagine poetica, oppure forniscono (in maniera più latente, e forse al livello inconscio dell’ispirazione dell’autore) il retroterra culturale che si nasconde dietro ad alcuni nuclei narrativi, come per esempio nelle due scene parallele di Totò creditore della famiglia dei “cinesi” e di Totò debitore nei confronti dell’ingegnere; qui, infatti, sembra di assistere ad una esplicita, seppur molto libera, parafrasi della seguente parabola:

A proposito, il regno dei cieli è simile a un re che volle fare i conti con i suoi servi. Incominciati i conti, gli fu presentato uno che gli era debitore di diecimila talenti. Non avendo però costui il denaro da restituire, il padrone ordinò che fosse

venduto lui con la moglie, con i figli e con quanto possedeva, e saldasse così il debito. Allora quel servo, gettatosi a terra, lo supplicava: Signore, abbi pazienza con me e ti restituirò ogni cosa. Impietositosi del servo, il padrone lo lasciò andare e gli condonò il debito. Appena uscito, quel servo trovò un altro servo come lui che gli doveva cento denari e, afferratolo, lo soffocava e diceva: Paga quel che devi! Il suo compagno, gettatosi a terra, lo supplicava dicendo: Abbi pazienza con me e ti rifonderò il debito. Ma egli non volle esaudirlo, andò e lo fece gettare in carcere, fino a che non avesse pagato il debito. Visto quel che accadeva, gli altri servi furono addolorati e andarono a riferire al loro padrone tutto l'accaduto. Allora il padrone fece chiamare quell'uomo e gli disse: Servo malvagio, io ti ho condonato tutto il debito perché mi hai pregato. Non dovevi forse anche tu aver pietà del tuo compagno, così come io ho avuto pietà di te? E, sdegnato, il padrone lo diede in mano agli aguzzini, finché non gli avesse restituito tutto il dovuto. Così anche il mio Padre celeste farà a ciascuno di voi, se non perdonerete di cuore al vostro fratello.²²

Il finale del film poi, col corvo che viene mangiato da Totò e Ninetto affinché ne possano assimilare l'ideologia, è una plateale rivisitazione del sacrificio di Cristo, dell'ultima cena e del rituale cristiano dell'eucarestia, come ci fa notare puntualmente Pasolini stesso:

The eating, it is clear, has a ritual sense. The cannibal never eats because he is hungry, but for reasons of ritual. And the same thing with the Catholic Communion, for example, it is a residue, transposed symbolically, of this old rite of cannibalism. Christ said eat my body, drink my blood. It is a kind of cannibalistic rite that has a religious and moral significance: assimilation. Comprehension coming from assimilation, of sentiments or ideologies or of great examples of the past. Thus they perform a small act of cannibalism, or, if you like, they perform a Communion. That is, they assimilate their teacher.²³

Infine, bisogna aggiungere che il 9 marzo del 1951 Pasolini recensì il libro d'esordio di Leonardo Sciascia, *La Sicilia, il suo cuore. Favole della*

²² Matteo 18: 23-35

²³ John Bragin, 'Pasolini - a Conversation in Rome, June 1966', *Film Culture*, n. 42, September 1966, New York, p. 105.

dittatura,²⁴ dando sfoggio di un'approfondita competenza del genere favolistico: cita Fedro come semplice conoscenza scolastica, e si dilunga maggiormente sui favolisti moderni, da Pietro Pancrazi, critico e autore che pubblicò nel 1930 *L'Esopo moderno*, a Trilussa e Mario Dell'Arco (che l'anno successivo curerà insieme a Pasolini il volume *Poesia dialettale del '900*). Per quanto riguarda le favole di Sciascia, secondo Pasolini il loro miglior pregio è quel loro carattere metafisico che le rende molto più affini alla poesia che alla prosa e che denota un "favoleggiare per se stesso, il moralismo senza oggetto, il gusto della satira pura" grazie ai quali "egli ha depurato il suo contenuto fino a farne uno squisito pretesto di fantasia". Certo Pasolini, pur ammirando queste qualità nella prosa dell'amico siciliano non sembra però metterle in pratica nella propria narrazione fiabesca di *Uccellacci e uccellini*, dove il moralismo ha un oggetto ben preciso ed il contenuto non è affatto depurato in favore di una fantasia pura.

6.2. ideo-

Su *Vie Nuove* Antonello Trombadori dà una lettura molto originale ed intelligente del contenuto ideologico del film, dicendosi sicuro che l'intenzione del regista sia quella di ammonirci che

²⁴ Pier Paolo Pasolini, 'Dittatura in fiaba', apparso per la prima volta come recensione al libro di Sciascia su *La libertà d'Italia*, 9 marzo 1951, ora in Leonardo Sciascia, *La Sicilia, il suo cuore. Favole della dittatura*, cit., pp. 65-71.

quando insorge un conflitto fra la realtà e l'ideologia quel che occorre non è far luogo a un qualsiasi pragmatismo ma di ritessere, al lume dei fatti, l'ideologia stessa. Che è quanto dire: distruggere la ideologia come falsa coscienza e fondare una nuova autentica coscienza della realtà.²⁵

Uno degli intenti di *Uccellacci e uccellini* è sicuramente quello di rifondare un' "autentica coscienza del reale", ma l'ideologia di cui si serve non è una ed univoca, è piuttosto il risultato della personalissima somma che l'autore opera tra comunismo e cristianesimo. Il suo sviluppo può essere tracciato fin dalle prime prove poetiche di Pasolini nell'immediato dopoguerra, dove insieme al mito di una religiosità arcaica e contadina il poeta scopre la questione dei braccianti agricoli in Friuli e si avvicina al marxismo schierandosi al loro fianco durante gli scioperi:

l'esperienza che mi ha portato al marxismo è stato l'immediato dopoguerra: le lotte dei braccianti friulani.
[...] è stata la diretta esperienza dei problemi degli altri che ha trasformato radicalmente i miei problemi: e per questo io sento sempre alle origini del comunismo di un borghese una istanza etica, in qualche modo evangelica.²⁶

In tutte le raccolte poetiche di Pasolini i simboli cristiani e i simboli comunisti si intrecciano a formare un fitto tessuto di immagini che ritornano regolarmente. La religione e la religiosità sono sempre associate agli strati più umili della società, da essi vissute in maniera sincera e disinteressata; al contrario, all'interno della classe borghese la religione

²⁵ Antonello Trombadori, 'Un corvo ideologo finisce mangiato', *Vie Nuove*, XXI, 20, 19 maggio 1966.

²⁶ Pier Paolo Pasolini, 'Dialoghi con Pasolini', *Vie Nuove*, 27, 8 luglio 1961, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., pp. 149-150.

diventa un fattore puramente formale e di interesse, perché vissuta a livello cerebrale e quindi strumentalizzata. La religiosità del sottoproletariato è vissuta dal poeta come un mito che incarna la tradizione e siccome l'incombere del neocapitalismo ne minaccia la sopravvivenza, il comunismo, in quanto unica forza politica che possa salvaguardare la storia ed il passato, diventa l'unico strumento in grado di poterne garantire l'esistenza nel futuro.²⁷

Nel passaggio al cinema, il mito della spiritualità viene trapiantato dai contadini del Friuli direttamente ai sottoproletari delle borgate romane, con Accattone che in una delle prime scene si fa il segno della croce accanto alla statua di un angelo e che per il resto del film compie una sorta di percorso di salvezza, mentre Ettore di *Mamma Roma* muore in un letto di contenzione a forma di croce. Ma è con *La ricotta* che per la prima volta Pasolini dà corpo ad una sintesi che rappresenta sullo stesso piano le due grandi ideologie che formano il suo pensiero – per quanto in chiave polemica –, con un regista marxista che cerca inutilmente la spiritualità nell'artificio manieristico dei suoi *tableau vivant*: da un lato ci sono appunto il regista borghese e il produttore col loro cattolicesimo opulento e di facciata, dall'altro invece c'è il sottoproletario Stracci che ripercorre nel suo corpo e nella sua storia tutte le tappe della passione di Cristo, dal dividere il

²⁷ Vedi il già citato articolo di Pasolini, 'Voto Pci per contribuire a salvare il futuro', *L'Unità*, 20 aprile 1963.

proprio cibo coi suoi familiari, allo scherno dei colleghi della troupe, alle tentazioni della danza di Salomè della comparsa che interpreta la Maddalena, fino alla crocefissione e la morte.

A proposito de *Il Vangelo secondo Matteo*, è stato spesso rilevato come il Cristo di Pasolini assomigli molto più a un capo rivoluzionario che non al figlio di Dio, come ne sia messa in molto maggior risalto l'umanità a scapito della divinità. Ma se finora il regista sembra avere elaborato questa sua personalissima sintesi di cristianesimo e marxismo su un piano puramente metaforico, con *Uccellacci e uccellini* sembra invece quasi volerci dare un saggio per immagini che illustri in maniera il più possibile analitica questa dicotomia della sua visione intellettuale. È come se il film nasca da un'urgente necessità di chiarire e di illustrare, forse addirittura per liberare il campo da possibili fraintendimenti. La ragione di questa urgenza pedagogica diventa chiara quando si vadano a rileggere gli interventi della sua rubrica sul settimanale del PCI *Vie Nuove*, ed in particolare quelli degli ultimi due anni, il 1964 e il 1965. La rubrica, che s'intitolava 'Dialoghi con Pasolini',²⁸ era intesa come un aperto scambio di opinioni coi lettori della rivista che costituivano la base del partito comunista. A settembre del 1964 Pasolini riprende la rubrica sul settimanale dopo un'interruzione di più di

²⁸ La rubrica 'Dialoghi con Pasolini', voluta fortemente dall'allora direttrice Maria Antonietta Macciocchi, apparve per la prima volta sul n°22 del 28 maggio 1960, di *Vie Nuove*, e per l'ultima volta sul n°39 del 30 settembre 1965 (con una lunga interruzione durante il 1963 e buona parte del 1964. La rubrica completa di tutte le lettere dei lettori e delle risposte di Pasolini, è pubblicata in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., pp. 1-453.

un anno; nel frattempo il suo *Il Vangelo secondo Matteo* era stato presentato al festival di Venezia, mentre il partito aveva da poco perso, ad agosto, il proprio leader storico Palmiro Togliatti. Nei suoi interventi su *Il Vangelo secondo Matteo* Pasolini sembra sempre volersi continuamente giustificare, prevenendo le possibili reazioni che il suo film avrebbe potuto suscitare tra i militanti comunisti:

Certo, può avere imbarazzato qualche comunista il fatto che io abbia fatto così il Vangelo: ma questo comunista allora è un conformista, un ansioso ecc. ecc. [...] in questo anno sono successe molte nuove cose nel mondo, tali da costringere qualsiasi cattedratico a scendere dalla sua cattedra e a rivedere le sue posizioni, a ritrovare la sincerità dei suoi giudizi. Il passaggio sempre più clamoroso del capitalismo da capitalismo monopolistico a capitalismo tecnocratico [...]. Un altro punto visibile e conoscibile è il mutamento del rapporto tra le grandi nazioni capitalistiche e il mondo sottosviluppato: (il passaggio dal colonialismo imperialista al neocolonialismo). [...] La seconda cosa importante di quest'anno è la questione cinese. Anche questa ci costringe a rivedere molte posizioni: prima di tutto il generale semplicismo con cui si è preso atto e poi sistemata la fase storica dello stalinismo. [...] La terza cosa di grande interesse è il nuovo corso che si apre – prima con Papa Giovanni (che non è stato solo un *buon* papa: perché ciò che egli ha detto e fatto è *irreversibile*), e poi, ora, più faticosamente, con Paolo VI – nel mondo dei cattolici.²⁹

Fino al dicembre del 1964 Pasolini è costretto a rispondere a molte lettere di lettori che criticano la sua deriva religiosa, sforzandosi di far loro comprendere come la necessità di un avvicinamento tra comunisti e cattolici sia una necessità storica ineluttabile, come il momento fosse quello propizio proprio in virtù di un allentamento dell'intransigenza clericale nei confronti del partito, grazie ai pontificati illuminati di Giovanni XXIII e Paolo VI.

²⁹ Pier Paolo Pasolini, 'Dialoghi con Pasolini', *Vie Nuove*, 42, 15 ottobre 1964, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., pp. 325-326.

Ma in che modo Pasolini conciliava il suo essere ateo e marxista con questa idea della necessità di alleanza tra cattolici e comunisti? Egli afferma che:

io non sono credente. La mia situazione è quella tipica di molti intellettuali borghesi come me [...] che hanno superato la “fede” infantile attraverso un’educazione prima di tipo laico e liberale, e poi, definitivamente con l’ideologia marxista. Tuttavia, nel profondo, la fede infantile, i miti e i traumi infantili [...] sono incancellabili: ed è per questo che si parla tanto spesso [...] di religiosità dei laici, e addirittura di impetuoso spirito religioso in molti combattenti, eroi e martiri del marxismo. La religione, cioè, superata diventa religiosità.³⁰

Era inoltre convinto che :

With John XXIII the Church regained a century and a half. It had remained stuck in its old fight with the bourgeoisie, and John XXIII brought it up to the level of modern history. And, at the level of modern history there are also Marxists, they can no longer be ignored. It is clear that part of the Marxist ideology has stuck to and been absorbed by the Church, that is why Paul VI, when he speaks, seems to speak a bit like a Marxist.³¹

Più specificamente però, al di là di queste motivazioni, Pasolini vede in Cristo una figura di proto-rivoluzionario, la cui azione e la cui idea di riformare la società sono, alla base, gli stessi del marxismo:

sono stati i sottoproletari dell’epoca a seguire Cristo, a dare forza pubblica alla sua predicazione fino a farne una minaccia per gli ordini costituiti [...]. Ma l’affacciarsi alla storia di quel sottoproletariato avviene proprio attraverso la predicazione di Cristo. Le masse che lo ascoltano e lo seguono, hanno un peso politico, e determinano una svolta storica nella loro società, e nell’intera società.³²

³⁰ Ibidem, p. 337.

³¹ John Bragin, ‘Pasolini - a Conversation in Rome, June 1966’, cit., pp. 104-105.

³² Pier Paolo Pasolini, ‘Dialoghi con Pasolini’, *Vie Nuove*, 47, 19 novembre 1964, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., p. 343

Ciò, tra le altre cose, spiega anche perché Pasolini abbia scelto il cinema come luogo e mezzo privilegiato per approfondire il discorso che aveva iniziato in poesia e che portava avanti su *Vie Nuove*: egli vuole che il suo messaggio arrivi alle masse, ed il cinema gli permette senz'altro di raggiungere un pubblico molto più vasto rispetto alla letteratura; si rivolge alle masse perché sono esse le sole che possano garantire una forza rivoluzionaria autentica ma che allo stesso tempo, come si vede nelle sequenze del funerale di Togliatti,³³ son in grado di alternare con candida naturalezza il pugno chiuso al segno della croce. Togliatti stesso, nel suo *Memoriale di Yalta*, redatto nell'agosto del 1964 poco prima di morire, aveva voluto esplicitamente offrire una "mano tesa ai cattolici" e aprire ufficialmente la via al dialogo col mondo cattolico. Al di là di un possibile calcolo politico da parte di Togliatti, i tempi erano davvero maturi per un avvicinamento costruttivo tra le due ideologie, e come sottolinea Sapelli:

Proprio in quegli anni, infatti, mentre incombe il neocapitalismo, si assiste anche a un cambiamento politico, con il passaggio dall'era del cosiddetto centrismo a un governo che vede per la prima volta protagonista una coalizione di cui fanno parte la Dc e i socialisti.³⁴

Per quanto riguarda l'ideologia più propriamente politica che sottende a tutto il film, la posizione di Pasolini risulta essere alquanto critica. Pur non mettendo mai minimamente in dubbio la necessità di un approccio marxista

³³ *L'Italia con Togliatti*, prodotto da Unitelefilm, 1964. Visionabile su <http://www.cinemadipropaganda.it/search/record/625>.

³⁴ Giulio Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, cit., p. 19.

ai problemi della società dell'epoca, ne mette in risalto le debolezze e le insufficienze causate da un certo dogmatismo di partito che rifiuta ciecamente di fare i conti con una realtà storica e sociale in radicale trasformazione:

In parole molto semplici, il rinnovamento del marxismo è necessario per queste ragioni:

I) Nei paesi socialisti, perché il marxismo è andato al potere, la sua visione o interpretazione del mondo si è fatta "autoritaria", e rimane tale. Non si evolve cioè lungo le vie indicate da Marx e Lenin. *La rivoluzione non continua.*

II) In Francia, perché la cultura marxista paga oggi la mancata esperienza di un rivolgimento totale dei valori, politici, morali e letterari. In Francia non si è avuta una revisione, diciamo così, anti-liberale, che coinvolgesse *tutto* quanto è stato prodotto dalla grande cultura francese dalla fine dell'Ottocento a oggi

III) In Italia, perché l'avvento del neocapitalismo ha assunto forme quasi rivoluzionarie per la nostra società, che, mancando della complessità, della maturità, della tradizione, della grandezza delle borghesie francesi, inglesi o americane, ne è improntata clamorosamente.³⁵

Queste tre motivazioni ricalcano perfettamente lo schema della prima idea di *Uccellacci e uccellini* di film in tre episodi: uno dedicato specificamente alla situazione italiana; uno in cui la Francia è eletta a rappresentante simbolica di tutto il razionalismo occidentale; e un altro, quello della favola francescana, il cui obiettivo è suggerire una possibile via alla conciliazione per fare in modo che la "rivoluzione continui".

Nel corso di tutto il 1965 la rubrica 'Dialoghi con Pasolini' si intensifica di interventi più propriamente politici, e ad aprile e maggio dello stesso anno ospiterà i soggetti dei tre episodi che originariamente dovevano

³⁵ Pier Paolo Pasolini, 'Dialoghi con Pasolini', *Vie Nuove*, 4, 28 gennaio 1965, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., pp. 371-372.

costituire il film. Il primo di questi episodi, quello che verrà tagliato, s'intitolava 'L'aigle':

Il fondo della favola è la critica della crisi del liberalismo occidentale, e, nella fattispecie del razionalismo parigino.³⁶

Più specificamente, il razionalismo parigino – che rappresenta per estensione quello occidentale – è messo in crisi dal rapporto con la religiosità del terzo mondo (rappresentato da un'aquila), dalla sua impossibilità a concepirlo e quindi comprenderlo poiché erroneamente M. Cournot, il protagonista, tenta di studiarlo attraverso l'ottica e i testi della tradizione occidentale:

M. Cournot rimane profondamente scosso da quella rivelazione. Ed è così che comincia una seconda fase d'avvicinamento "dialettico" all'aquila. Comincia a leggere dei testi religiosi. Pascal: no, pare che Pascal non vada bene... Forse dei poeti più moderni... a loro modo religiosi... Rimbaud... *La Pacem in terris*.³⁷

Come mette bene in evidenza Serafino Murri a proposito della scelta dei titoli in francese per questo e per gli altri due soggetti, essi

alludono a quella patria di un'intellettualità "emblema di tutta la intelligenza occidentale", che implica, etnocentricamente, l'assimilazione di ogni diversità con la scusa della sua "liberazione" (una specie di colonialismo culturale che blocca il processo di autocoscienza tanto delle classi quanto dei popoli sottosviluppati).³⁸

Ma il discorso sull'impatto di una profonda esperienza religiosa all'interno di una società borghese sarà il tema principale di *Teorema* e, forse

³⁶ Pier Paolo Pasolini, 'Dialoghi con Pasolini', *Vie Nuove*, 17, 29 aprile 1965, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., p. 399.

³⁷ Ibidem, p. 401.

³⁸ Serafino Murri, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 60.

per riservarsi l'opportunità di trattarlo successivamente in maniera più estesa, Pasolini lo lascia decadere a proposito di *Uccellacci e uccellini* tagliando l'intero episodio.³⁹

Il secondo episodio, 'Faucons et moineaux', diventerà nel film l'inserito della storia che il corvo racconta a Totò e Ninetto e ha come obiettivo quello di parlare dei "problemi della Chiesa o delle Chiese di fronte alla lotta di classe".⁴⁰ È l'episodio che subisce meno cambiamenti, restando sostanzialmente fedele all'idea originaria nonostante i passaggi dalla sceneggiatura al film.

Il soggetto del terzo episodio, 'Le corbeau', è il più lungo ed articolato di tutti e andrà a formare la spina dorsale della versione filmica, come contenitore per i vari piccoli episodi che capiteranno ai protagonisti lungo il cammino (molti dei quali sono già abbozzati qui nel soggetto):

Durante la gran scarpinata per le campagne oltre la periferia, succedono tante piccole cose, tanti piccoli incidenti: che non son nulla, e insieme sono delle enormità. È il corvo che ogni volta, da ogni particolare, trae significati: la loro portata ideologica.⁴¹

Con la pubblicazione dei tre soggetti Pasolini intendeva sollecitare delle reazioni e dei commenti da parte dei lettori, voleva che *Vie Nuove*

³⁹ In 'Confessioni tecniche' Pasolini dice di aver dovuto tagliare questo episodio a causa della scarsità delle risorse messe a disposizione dalla produzione e a causa dell'impossibilità di Totò di impersonare un individuo in "possesso dei privilegi culturali", in Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., p. 55.

⁴⁰ Pier Paolo Pasolini, 'Dialoghi con Pasolini', *Vie Nuove*, 18, 6 maggio 1965, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., pp. 402-405.

⁴¹ Pier Paolo Pasolini, 'Dialoghi con Pasolini', *Vie Nuove*, 19, 13 maggio 1965, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., p. 406.

diventasse il banco di prova per il film, ma le risposte furono poche e molto critiche, come si deduce bene da questa lettera:

Caro Pasolini [...]. Mi sembra che da quando hai ripreso il tuo lavoro per *Vie Nuove* tu stia conducendo un monologo invece che un dialogo. E questo per varie ragioni: innanzitutto perché tratti argomenti che spesso sono estranei agli interessi dei lettori di un settimanale a rotocalco di diffusione popolare; poi perché usi un linguaggio che – per essere molto “proprio” – spesso è inaccessibile ai più [...]; infine perché tu non incoraggi i lettori a sottoporli argomenti e problemi anche minuti o di interessi immediati.⁴²

Pasolini sembra dunque ormai totalmente identificabile con il corvo della sua fiaba: parla dall’alto a delle persone semplici, con argomenti e parole lontani da loro nel tentativo di educarli in un rapporto decisamente paternalistico: ma i lettori pare che oramai si siano stufati di ascoltare e Pasolini ne è talmente conscio che non solo fa uccidere il corvo della fiaba a Totò e Ninetto, ma egli stesso, a settembre di quell’anno, toglie garbatamente il disturbo e termina la rubrica. Nella risposta di Pasolini alle critiche del lettore si coglie bene quella che è la molla che fa scattare tutto il meccanismo del film:

Ecco perché pongo dei problemi poco popolari tra i lettori di un rotocalco: perché tutto il marxismo è alla ricerca di nuovi problemi popolari, ossia reali. Tutti i problemi che hanno avuto una enorme diffusione, ad ogni livello, negli anni cinquanta, sono certo, ancora irrisolti, e quindi attuali: ma non sono più i soli. Oppure si pongono in altri termini, la società neocapitalistica, nel suo movimento, ha spostato gli obiettivi. E noi stiamo riadattando mirini e periscopi su quegli obiettivi.

Quali sono i reali problemi che interessano i lettori di *Vie Nuove*? [...] dalle lettere che ricevo [...] non riesco a capirlo. Non c’è una continuità di interessi, in esse: non nascono serie costanti di problemi. [...]. E allora confusione si aggiunge a confusione. La mia di intellettuale cosciente della crisi del marxismo in Italia e nel

⁴² Pier Paolo Pasolini, ‘Dialoghi con Pasolini’, *Vie Nuove*, 22, 3 giugno 1965, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., p. 417.

mondo, e quella dei lettori di *Vie Nuove*, che probabilmente vivono questa crisi senza chiara consapevolezza.⁴³

Uccellacci e uccellini non è tanto un film sull'ideologia o sulle ideologie, quanto piuttosto un film sulla loro crisi:

Credo che “crisi ideologica” sia un pleonasmo. L'ideologia che non mettesse in crisi non è ideologia. La mia prima opera poetica, *Le ceneri di Gramsci*, esprimeva già una crisi ideologica. L'opera successiva, come tutte le altre, non fu che il superamento di un primo momento di crisi ideologica, e quindi, a sua volta, una crisi. In poche parole, non ho mai posseduto un'ideologia nel senso corrente del termine.⁴⁴

Lungi dal proporre soluzioni universali, lo scopo del lungometraggio è quello di sollevare dei problemi suggerendo una possibile strada per affrontarli. I problemi a cui fa riferimento Pasolini li riassume schematicamente così:

- a) La polemica violenta e talvolta profondamente allarmante tra Cina e Urss, che ha spaccato in due la tradizionale “Internazionale comunista” .
- b) La conseguente frattura tra partiti comunisti di paesi poveri o sottosviluppati e partiti comunisti di paesi industrializzati.
- c) L'ancora in parte misteriosa deposizione di Krusciov [...].
- d) Il cattivo superamento dello stalinismo in tutti i partiti marxisti [...].
- e) L'allarmante posizione politica di molti paesi socialisti, dove il comunismo al potere, di fronte a problemi immediati molto pesanti, ha dimenticato di “continuare” la rivoluzione, ed ha assunto delle posizioni forti, fortemente centralizzate [...].
- f) La drammatica situazione del Pcf, partito rimasto a una mentalità politica arcaica, imbevuto di un tipo di razionalismo mutuato dalla civiltà liberale: rigido e moralistico.
- g) La posizione marginale a cui è stato costretto in questi ultimi anni in Italia il Pci: [...] sintomo di questa posizione forzatamente marginale, sono gli sforzi del Pci per reinserirsi nel centro della lotta politica: ossia il dialogo con il cattolicesimo.⁴⁵

⁴³ Ibidem, pp. 418-419.

⁴⁴ Pier Paolo Pasolini, in *Il sogno del centauro*, a c. di Jean Dufлот, cit., p. 49.

⁴⁵ Pier Paolo Pasolini, ‘Dialoghi con Pasolini’, *Vie Nuove*, 24, 17 giugno 1965, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., pp. 421-422.

Forse, il motivo più importante di questa crisi è, come Pasolini chiarifica altrove, l'immobilismo del marxismo (ma sarebbe meglio dire dei partiti marxisti) nei confronti di un capitalismo che ha cambiato pelle e contro il quale la vecchia linea d'azione è ormai inefficace. Ma se ciò è vero per i partiti marxisti, è altrettanto vero per la religione cattolica, di qui la convergenza di obiettivi e la necessità di alleanza tra comunismo e cattolicesimo contro il neocapitalismo consumista:

La crisi della chiesa cattolica diventa quindi, per Pasolini, la crisi del sacro. L'illuminismo culturale che avanza con il neocapitalismo mette in discussione la storica cattolicità italiana, che egli identifica come una possibile forma di resistenza all'avvento del capitalismo.⁴⁶

Il capitalismo, storico alleato del potere temporale della chiesa, dopo averla sfruttata e averne utilizzato le strutture secolari, si è ormai evoluto in maniera tale da non avere più bisogno di essa:

Bisognerebbe che una sola idea si facesse strada tra le alte gerarchie della Chiesa, oltre che tra l'umile clero: che il grande nemico di Cristo non è il materialismo comunista, ma è il materialismo borghese.⁴⁷

La società dei consumi ha portato all'edonismo e con l'edonismo alla nascita di nuovi bisogni effimeri che hanno completamente laicizzato la società; un aiuto, in questo senso, è arrivato grazie alla progressiva scomparsa delle società contadine (in cui tradizionalmente lo spirito religioso è più forte) e quindi l'antico monoteismo cristiano è stato

⁴⁶ Giulio Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, cit., p. 25.

⁴⁷ Pier Paolo Pasolini, 'Dialoghi con Pasolini', *Vie Nuove*, 44, 29 ottobre 1964, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., p. 333.

soppiantato da un nuovo politeismo i cui idoli sono i beni di consumo.⁴⁸ Questa formulazione è ancora in nuce in *Uccellacci e uccellini*, ma verrà via via sviluppata fino ad una sua compiuta esposizione negli anni settanta negli articoli raccolti in *Scritti corsari* e in *Lettere luterane*.

A tutto ciò va ancora aggiunto che la riflessione di Pasolini era sì rivolta alla situazione italiana, ma solo in quanto specchio delle molte situazioni analoghe nel terzo mondo.⁴⁹ Pasolini vede l'Italia, ed in particolare l'Italia del sud, come un avamposto del terzo mondo e la analizza come fosse un laboratorio in cui si sviluppano dei fenomeni che hanno un'applicazione universale: nella sua personale ideologia egli traccia un parallelo tra la resistenza italiana e la liberazione dal giogo colonialista delle nuove nazioni africane che negli anni '60 si aprivano improvvisamente alla democrazia, alle dottrine capitalistiche o a quelle comuniste (spesso contraddittoriamente insieme all'interno della stessa nazione, come si vede in alcune immagini di *Appunti per un'Orestiade africana*). Il timore dell'autore era che anche in queste nazioni, come in Italia, il capitalismo e il potere dei consumi prendessero il sopravvento spazzando via secoli di tradizioni e di culti. Se il marxismo rimane per Pasolini l'arma migliore per prevenire un tale scenario, tuttavia un fallimento simile a quello avvenuto in Italia (la

⁴⁸ Vedi il simbolo della FIAT 600 in *Uccellacci e uccellini*.

⁴⁹ "La scoperta del Terzo mondo rimarrà un suo stilema costante e rappresenterà per lui, a livello internazionale, ciò che il popolo di Napoli e le borgate romane sono a livello nazionale: un mondo ancora incontaminato.", in Giulio Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, cit., p. 35.

nazione del blocco occidentale dove il partito comunista era maggiormente influente) Pasolini lo osservava anche in quelle nazioni del terzo mondo dove i comunisti erano effettivamente riusciti a prendere il potere; proprio alla luce di questi nuovi governi comunisti nei paesi del terzo mondo, che portavano a galla problematiche del tutto nuove, nasceva la necessità di ripensare totalmente la linea politica dei partiti comunisti di tutto il mondo:

tutte le rivoluzioni socialiste di questi ultimi decenni sono avvenute in paesi sottosviluppati e contadini. E questo implica una profonda revisione dell'idea rivoluzionaria dei classici del marxismo.⁵⁰

La conciliazione tra cattolicesimo e marxismo, che pure formano la base ideologica di tutta la produzione artistica e saggistica di Pasolini,⁵¹ non è, come abbiamo visto, una prerogativa esclusiva di *Uccellacci e uccellini*. Ciò che c'è di originale in *Uccellacci e uccellini* è l'approccio nuovo a queste due ideologie: il cattolicesimo, che è sempre stato per il poeta un discorso intimo e privato, quasi innato nel suo stesso io di intellettuale italiano, si fa in *Uccellacci e uccellini* (anche grazie all'uscita due anni prima de *Il Vangelo secondo Matteo*) argomento di discussione pubblica; il marxismo invece, che Pasolini non ha mai veramente studiato sui testi di Marx ed Engels ma che ha assorbito principalmente tramite la mediazione degli scritti di Antonio Gramsci, è sempre stato un esplicito punto di riferimento e uno strumento

⁵⁰ Pier Paolo Pasolini, 'Dialoghi con Pasolini', *Vie Nuove*, 25, 24 giugno 1965, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., p. 424.

⁵¹ Vedi Pier Paolo Pasolini, 'Marxismo e Cristianesimo', supplemento a *L'Eco di Brescia*, 18 dicembre 1964, ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 786-824.

di indagine in tutta la sua produzione, e va ad inserirsi qui in un discorso globale in cui Pasolini sembra voler fare appello a tutte le intelligenze possibili per mantenerlo attivo e produttivo nonostante il nuovo corso della storia rischi di metterlo fuori gioco, soprattutto tra gli strati più bassi della società, quelli più deboli ed esposti alle sirene del consumismo:

la base ha una incerta coscienza della crisi reale, che *in questo momento*, e non genericamente in tutti i momenti, travaglia i partiti comunisti. Al livello dell'*élite* comunista e tra gli intellettuali, non si fa altro che parlarne, è diventata quasi uno *slogan*, un *flatus vocis*, a furia di parlarne: e la "base" non ne sa niente.⁵²

Non è un discorso esclusivo di Pasolini,⁵³ la sua esclusività risiede nel suo desiderio di portare avanti il discorso coinvolgendo quella "base" che non ne è mai stata partecipe e che tuttavia ha sempre subito le conseguenze delle decisioni impostegli dall'alto. Non è un discorso esclusivo perché comunque Pasolini si inserisce all'interno di un dibattito già ben avviato "al livello dell'*élite* comunista e tra gli intellettuali", ed infatti, anche per rifuggire ogni possibile accusa di ingenuità ideologica, dichiara di aver basato la propria riflessione su due testi in particolare:

si tratta di un'antologia curata da Franco Fortini che, aggiungendosi all'altro suo recente libro, la *Verifica dei poteri*, sono stati i testi su cui ho cercato di comporre – a correzione della sceneggiatura – la figura ideologica del corvo, traendo dalla complicata e orrida matassa, un poetico filo riassuntivo.⁵⁴

⁵² Pier Paolo Pasolini, 'Dialoghi con Pasolini', *Vie Nuove*, 24, 17 giugno 1965, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., p. 422.

⁵³ Si veda ad esempio quanto aveva scritto già nel 1944 Moravia nel suo saggio 'La speranza ossia Cristianesimo e Comunismo', ora in Alberto Moravia, *Impegno controverso*, cit., pp. 11-29.

⁵⁴ Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., p. 59.

Questo dialogo col Fortini saggista non è ancora stato preso nella dovuta considerazione dalla critica che si è occupata di *Uccellacci e uccellini*. Seppur non fondamentale, è un ambito che vale la pena approfondire, se non altro perché Pasolini stesso si premura di informarci a riguardo, e poi perché ci aiuta a distaccare il regista da quell'immagine, che spesso gli viene cucita addosso, di solitario combattente profetico, per calarlo invece nel clima culturale in cui era immerso, in un rapporto dialettico di scambio intellettuale coi suoi pari. Bisogna poi sottolineare che l'autore dichiara di aver utilizzato questi testi "a correzione della sceneggiatura", e che quindi non ne hanno propriamente influenzato la scrittura ma semplicemente l'hanno rinforzata in fase di revisione.

La *Verifica dei poteri*,⁵⁵ è un testo variegato composto di saggi scritti da Fortini in anni diversi e che, oltre a testimoniare un certo grado di sentire comune tra Pasolini e Fortini – nonostante le molte divergenze di opinioni –, affronta molti dei temi che emergono in *Uccellacci e uccellini*. Nel libro di Fortini è, tra le altre cose, teorizzata la "fine del mandato sociale" degli scrittori, e si incoraggiano gli intellettuali di sinistra a rifondare e riformulare il socialismo; nel testo è anche possibile rintracciare alcuni spunti che il regista ha poi sviluppato in autonome riflessioni, come ad esempio nei saggi sulla critica letteraria e sugli intellettuali al servizio della grande industria, in

⁵⁵ Franco Fortini, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, cit.

quelli sulle avanguardie o in quelli su Brecht; altre volte questi saggi sono stati utilizzati da Pasolini come fonti di documentazione teorica, e penso in particolare ai saggi su Lukács (uno dei quali, 'Lukács in Italia',⁵⁶ era già apparso nel 1959 sulla rivista bolognese diretta da Pasolini, *Officina*).

Nel saggio 'Astuti come colombe'⁵⁷ è facile ravvisare alcune delle idee che Pasolini condivideva e che utilizzò nel corpo narrativo di *Uccellacci e uccellini*: il rapporto tra industria e letteratura, la necessità per una società comunista di recuperare i valori delle società preindustriali, la promozione della pace e del disarmo atomico, il problema del terzo mondo e delle nuove nazioni socialiste, ecc.

In due saggi del libro, 'Due avanguardie'⁵⁸ e 'Avanguardia e mediazione',⁵⁹ basati ampiamente sulle riflessioni di Lukács, emergono idee affini nei confronti delle neoavanguardie, accusate di perseguire un rinnovamento letterario sterilmente formalistico, senza un'adeguata attenzione ai problemi reali della società:

Né vale gran che il loro oltranzismo politico, inoffensivo nella misura in cui non tocca, né in teoria né in pratica, i veri problemi di fondo del mondo di oggi ma li usa come mero ornamento della propria parentesi.⁶⁰

⁵⁶ Ibidem, pp. 184-209.

⁵⁷ Ibidem, pp. 34-53.

⁵⁸ Ibidem, pp. 60-72.

⁵⁹ Ibidem, pp. 73-83.

⁶⁰ Ibidem, p. 64.

Per quanto riguarda più specificamente *Uccellacci e uccellini*, in ‘Due avanguardie’ si legge un paragrafo che pare descrivere perfettamente l’essenza e la funzione simbolica di quello che abbiamo definito nel cap. 5.1 il personaggio Totò/Ninetto:

le distinzioni di classe sono in via di scomparsa o in via di essere introiettate, sì che in ognuno di noi conviverebbero ormai il padrone e il servo, il capitalista e lo sfruttato, il produttore e il consumatore di subcultura.⁶¹

Sempre applicabili ad un aspetto della psicologia di Totò e Ninetto, così come essa emerge ad esempio nella scena degli affittuari (cap. 4.19), sono anche alcune considerazioni del saggio ‘Le mani di Radek’ che potrebbero benissimo anche essere pronunciate dal corvo ideologo:

gli oppressi e sfruttati in tanto non sfruttino alcun altro né opprimano e sappiano di essere tali, in quel “dover essere” che è la coscienza di classe. [...] *Solo dove non opprimiamo e sfruttiamo noi stessi e gli altri, abitano le forze capaci di non farci perdere la vita.*⁶²

Nello stesso saggio si parla inoltre dei paesi socialisti del terzo mondo e della Cina in particolare, argomenti che come abbiamo avuto modo di vedere erano cari a Pasolini in quegli anni e che emergono in maniera importante nel corso del film:

Bisogna uscire dalla demenza morale indotta dalla fase attuale del capitalismo, che ha toccato anche il comunismo sovietico (e italiano): e sapere che l’operaio cinese, il negro minatore del Sudafrica e l’insorto contadino venezuelano *non sono il nostro passato*. Sono il nostro presente. Anzi, nella misura in cui sono le più chiare figure del transito e del mutamento, essi sono il nostro futuro, occupano un luogo al quale ancora dobbiamo venire.⁶³

⁶¹ Ibidem, p. 67.

⁶² Ibidem, p. 101. Corsivo dell’autore.

⁶³ Ibidem, p. 98.

Come fanno notare i curatori del Meridiano Cinema,⁶⁴ il secondo libro di Fortini di cui parla Pasolini, la non meglio specificata “antologia curata da Franco Fortini”, è il volume *Profezie e realtà del nostro secolo*,⁶⁵ in cui vengono antologizzati da Fortini una serie di saggi di pensatori tra cui Mandela, Sartre, Fanon, Marcuse, Malcolm X, Lévi-Strauss, Adorno, de Martino, Foucault e altri, divisi in tre sezioni: ‘La condizione sociologica’, ‘Ideologia e rivoluzione’, ‘L’uomo e gli uomini’.

Tra i saggi che hanno sicuramente influenzato maggiormente Pasolini nella correzione dell’impianto ideologico di *Uccellacci e uccellini*, vanno ricordati: ‘L’apogeo del neocapitalismo’,⁶⁶ di Ernest Mandel, ed in particolare l’ultima sezione del saggio, ‘I socialisti e il neocapitalismo’, dove l’autore parla di “democrazia industriale”, di ripensamento delle strutture economiche in chiave socialista e si auspica una partecipazione diretta degli operai nel loro riassetto; ‘Pluralismo sociale, programma e libertà’,⁶⁷ dell’economista cattolico Nino Andreatta, che individua tra i maggiori problemi da affrontare nella società moderna, alcuni degli stessi problemi affrontati in *Uccellacci e uccellini*:

Il disordinato sviluppo dei centri urbani: i crescenti costi sociali derivanti dalla congestione; l’insufficienza delle abitazioni; [...] la cieca corsa verso il Nord, in un clima di frontiera, delle masse di sottoccupati meridionali.⁶⁸

⁶⁴ Vedi le chiose a ‘Appendice a «Uccellacci e uccellini»’ nella sezione ‘Note e notizie sui testi’, Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol. 2, pp. 3102-3103.

⁶⁵ AA.VV., *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, cit.

⁶⁶ Ernest Mandel, ‘L’apogeo del neocapitalismo’, *ibidem*, pp. 3-22.

⁶⁷ Nino Andreatta, ‘Pluralismo sociale, programma e libertà’, *ibidem*, pp. 49-63.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 51.

In ‘Come si depreda il Terzo Mondo’,⁶⁹ di Pierre Jalée, l’autore insiste spesso sulla Cina come fatto nuovo nel panorama internazionale che ha messo in crisi il capitalismo sottraendogli “un terzo degli abitanti del globo” – e quindi un terzo di potenziali consumatori. Si critica anche l’attitudine del pensiero occidentale in cui “il Terzo mondo non vi compare [...]. Vi si ragiona come se il regime capitalistico esistesse solo in Europa occidentale o nell’America del Nord”;⁷⁰ i saggi ‘Le comuni in Cina’,⁷¹ ‘Voci di contadini cinesi’,⁷² ‘La rivoluzione cinese’⁷³ e ‘Aspetti del conflitto ideologico Cina–URSS’,⁷⁴ sono fondamentali per comprendere, se non proprio la posizione personale di Pasolini nei confronti della Cina comunista, almeno il retroterra ideologico a cui egli poteva avere attinto, e le idee che circolavano nell’ambiente marxista internazionale nei confronti di quella importante nazione comunista. Dal saggio ‘L’ideologia del declino ideologico’⁷⁵ Pasolini ha sicuramente tratto sostegno per le sue idee sull’imborghesimento del sottoproletariato dovuto principalmente alla creazione di nuovi bisogni consumistici fomentati dai nuovi mezzi di comunicazione di massa:

il principale focolaio di indebolimento ideologico [...] risiede, come abbiamo già notato, nello spostamento delle preoccupazioni verso oggetti privi di significato politico. Lo sport, in una certa misura, costituisce uno dei punti in cui si fissa, in modo relativamente spontaneo, tale “desideologizzazione”. Ma la sua forza

⁶⁹ Pierre Jalée, ‘Come si depreda il Terzo Mondo’, *ibidem*, pp. 84-105.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 103-104.

⁷¹ Joan Robinson, ‘Le comuni in Cina’, *ibidem*, pp. 144-160.

⁷² Jean Myrdal, ‘Voci di contadini cinesi’, *ibidem*, pp. 161-168.

⁷³ Enrica Collotti Pischel, ‘La rivoluzione Cinese’, *ibidem*, pp. 308-332.

⁷⁴ Edoarda Masi, ‘Aspetti del conflitto ideologico Cina-URSS’, *ibidem*, pp. 595-603.

⁷⁵ Jean Meyneaud, ‘L’ideologia del declino ideologico’, *ibidem*, pp. 197-220.

diversiva rimane probabilmente molto inferiore a quella di una larga parte della stampa [...]. la radio e la televisione in modo particolare, ma non unicamente quando esse sono in mano a interessi commerciali, intervengono nello stesso senso.⁷⁶

Particolarmente interessante è il lungo saggio ‘La condizione umana in transizione’,⁷⁷ a partire dall’affermazione: “Nessuno sa oggi verso quale destino l’umanità si diriga”,⁷⁸ che riecheggia la didascalia d’apertura di *Uccellacci e uccellini*: “Dove va l’umanità? Boh!” con cui Pasolini sintetizza un pensiero di Mao. Il discorso che segue sull’industria dell’intrattenimento invece, come già il passo citato sopra dal saggio di Jean Fourastié, può esserci d’aiuto per l’esegesi dell’episodio degli attori girovaghi, dove Totò e Ninetto assistono ad una messinscena teatrale mentre alle loro spalle si svolge una marcia di operai di cui loro sembrano non rendersi conto (oppure semplicemente fingono di non vedere):

L’esiguità dei costi, l’intensità, la frequenza, la bellezza e la forza emotiva degli spettacoli che il teatro, la televisione, il cinema offrono alla folla, inducono d’altra parte un gran numero di uomini a ridursi a stati passivi, anche in materia di sport e di sessualità.⁷⁹

Si è già sottolineato come questi saggi siano stati utilizzati da Pasolini in fase di correzione della sceneggiatura, non prima, e a volte la ricorrenza di alcune coincidenze e di alcune tematiche è sorprendente:

⁷⁶ Ibidem, pp. 219-220.

⁷⁷ Jean Fourastié, ‘La condizione umana in transizione’, ibidem, pp. 236-262.

⁷⁸ Ibidem, p. 237.

⁷⁹ Ibidem, p. 238.

L'uomo medio deve incessantemente *attendere*, l'autobus, il treno, l'aereo, il verde al semaforo, l'ora stabilita, il visto, la dogana, la comunicazione telefonica... tanto che si è potuto parlare della civiltà dell'attesa.

Ora, queste attese, dove, per definizione, la personalità è priva di potere sulle cose che la interessano, e che sono in contrasto sia coi desideri d'azione sia con le azioni ulteriori, sviluppano l'irritazione, l'inquietudine, e, per reazione, la passività.⁸⁰

Meno direttamente influenti sull'ideologia che sottende il film, e con riferimenti certo più vaghi – che giustificano qui una semplice elencazione senza approfondimento –, ma che comunque riprendono tematiche e discorsi che Pasolini andava sviluppando nella sua variegata produzione, i saggi 'Un giorno gli schiavi bianchi saranno con noi'⁸¹ di Malcolm X, 'L'uomo dei «suburbia»'⁸² di Roberto Giammanco, 'Mito e religione'⁸³ di Ernesto de Martino, 'I cristiani e l'atomica'⁸⁴ di Helmut Gollwitzer e 'Progresso ed entropia'⁸⁵ di Norbert Wiener.

Immerso nella cultura, nei problemi e nei dibattiti del suo tempo da una prospettiva marxista, nonostante le molte letture e le occasioni di confronto dialettico pubblico, Pasolini rimane pur sempre un pensatore originale, a volte persino contraddittorio. Egli rielabora sempre ciò che assimila da un punto di vista poetico, con la grande abilità di affrontare gli

⁸⁰ Ibidem, p. 246.

⁸¹ Malcolm X, 'Un giorno gli schiavi bianchi saranno con noi', ibidem, pp. 406-412.

⁸² Roberto Giammanco, 'L'uomo dei «suburbia»', ibidem, pp. 424-440.

⁸³ Ernesto de Martino, 'Mito e religione', ibidem, pp. 531-551.

⁸⁴ Helmut Gollwitzer, 'I cristiani e l'atomica', ibidem, pp. 552-558.

⁸⁵ Norbert Wiener, 'Progresso ed entropia', ibidem, pp. 603-621.

argomenti dalle angolazioni più inusuali e inaspettate. Come fa notare giustamente Sapelli:

Più che come marxista, dunque, Pasolini può essere visto come un pensatore utopico socialista. Non possiede, dei marxisti, l'elemento di fondo: la fede nel progresso sociale. È un pensatore assolutamente originale, che attraverso il suo lavoro testimonia la decadenza della società.⁸⁶

Anche Ferrero pone maggiormente l'accento sulla dimensione privata ed eterodossa dell'ideologia di Pasolini:

Il suo orizzonte ideologico e "autobiografico" è, da un lato, l'amara consapevolezza di un "mandato" scaduto, la necessità di una "verifica dei poteri" di quello che Pasolini chiamava il suo marxismo degli anni '50, e dall'altro, il fascino di un mitico "terzo mondo", di un'ecumenica geografia della fame che, premendo alle soglie di una "civiltà" neocapitalistica volta solo a razionalizzare e a rendere permanente il proprio ordine, sembra riproporre, per antitesi scaturita dal suo stesso seno, la "scandalosa" attualità di un'alternativa rivoluzionaria.⁸⁷

Come si è cercato di dimostrare, la crisi privata dell'ideologia pasoliniana aveva ampi riscontri in una crisi generale dei partiti marxisti in Italia e all'estero e così, per dirla con le parole magistralmente sintetiche di Pasolini, in *Uccellacci e uccellini* accade che:

L'atroce amarezza dell'ideologia sottostante al film (la fine di un periodo della nostra storia, lo scadimento di un mandato) ha finito forse col prevalere.⁸⁸

La fine di un periodo storico, che coincide con l'avvento di quella che in poesia aveva iniziato a chiamare "la nuova preistoria", è la fine delle civiltà arcaiche che si erano formate in Italia e nel mondo nel corso dei

⁸⁶ Giulio Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, cit., p. 15.

⁸⁷ Adelio Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, cit. p. 67.

⁸⁸ Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., p. 53.

secoli, plasmate in occidente dal cristianesimo e altrove comunque imbevute di spirito religioso; custodi di tale spirito religioso erano stati tradizionalmente i contadini che ora, con lo sviluppo del capitalismo e della società di massa sono irrimediabilmente destinati a sparire portando con sé nell'oblio la propria cultura (che è poi anche la nostra) e lasciando un vuoto che corre il rischio di essere riempito dai futili valori della società dei consumi.

Il mandato degli intellettuali marxisti è scaduto in quanto essi hanno fallito nel riconoscere sul nascere la fine di un periodo storico, e continuano a fallire nell'affrontare nuove problematiche con metodi desueti. È per questo motivo che il corvo si deve congedare da Totò e Ninetto: non è più lui, e con lui il tipo di comunista che esso rappresenta, che può essere in grado di guidare la nuova umanità nascente; però è da lui che bisogna partire, ed infatti il congedo assume la forma di un sacrificio rituale: esso verrà mangiato di modo che la sua essenza possa essere assimilata, ed attraverso la digestione trasformata in qualcosa di nuovo e di costruttivo per il futuro.

6.3. –comica

Il trailer per l'uscita nelle sale di *Uccellacci e uccellini* è stato realizzato con lo scopo specifico di attrarre il pubblico al cinema per vedere un film

comico, definito, tra le altre cose, “Un'ondata gialla di ilarità”. La distribuzione del film puntava cioè principalmente (e per ovvie ragioni commerciali) a vendere il prodotto come uno dei moltissimi film d'intrattenimento di Totò, montando ad arte i fotogrammi con le smorfie, i *frizzi e lazzi* del comico napoletano e sintetizzando approssimativamente ed in maniera piuttosto rozza il reale contenuto del film.⁸⁹

L'intenzione di Pasolini è sempre stata fin dall'inizio quella di fare un film comico, e per quanto l'aspetto ideologico sia centrale in *Uccellacci e uccellini* – tanto da far coniare al suo autore il neologismo “ideocomico” –, Pasolini in conversazione con Oswald Stack sembra cercare di minimizzarlo e di porre maggiormente l'accento sulla comicità: “perhaps it came too much like that: too ‘ideo’ and not ‘comic’ enough”,⁹⁰ e più avanti precisa:

when I'd finished *Uccellacci e uccellini* I realized that the ideology played a much greater part in it than I had expected: the ideology was not all absorbed in the story, it had not become transformed into poetry, lightness and grace. When I first saw the finished film I felt the ideology was a bit heavy, and so I began to regret that I had not made a much lighter and more fabulous film, even a picaresque film which might have been less meaningful ideologically but which would have been more ambiguous and mysterious, more poetic.⁹¹

Il termine “ideocomica” viene utilizzato per la prima volta da Pasolini sulla rubrica di *Vie Nuove* nel suo ultimo intervento con cui prendeva congedo dai lettori a causa degli impegni per la preparazione del film. In un'intervista a Dario Argento sul set di *Uccellacci e uccellini*, precisa: “Non c'è

⁸⁹ Nel trailer compaiono persino dei fotogrammi dall'episodio tagliato ‘L'uomo bianco’.

⁹⁰ Pier Paolo Pasolini, *Pasolini on Pasolini. Interviews With Oswald Stack*, cit., p. 99.

⁹¹ *Ibidem*, pp. 112-113.

dubbio che è un film comico, e anche farsesco. Direi che è un'opera ideocomica come ci sono opere tragi-comiche e eroi-comiche".⁹² Il curatore del volume *I dialoghi* fa notare come questa definizione possa essere stata ispirata dal libro di Calvino *Le cosmicomiche*, uscito proprio in quello stesso anno.

Di nuovo Pasolini ripropone il suo neologismo in "Confessioni tecniche", dove fornisce anche alcune prime indicazioni su come interpretare la comicità del film, partendo dalla constatazione della scomparsa dei personaggi romanzeschi nella vita e di conseguenza in letteratura:

ebbene, l'unica operazione liberatoria non è imitare per analogia tale situazione (non c'è il personaggio? Ebbene facciamo racconti senza personaggi), ma fare di tale situazione l'oggetto stesso del racconto. Ciò richiede una più forte dose d'ironia che nel passato. (È forse per questo che mi è venuta l'idea di fare un racconto comico – in un momento in cui da tempo non mi veniva letteralmente in mente nulla da narrare, sia letterariamente che cinematograficamente – quanto a romanzi pensavo a un rifacimento dell'inferno di Dante, che è in realtà un poema, e quanto a film, pensavo a film di mera regia, come il *Vangelo* – insomma non tratti da mie idee o soggetti.) Devo dire che l'ironia ideologica (che ha come oggetto il problema stesso del romanzo o del film) mi sembra estremamente fertile...⁹³

La vena comica sembra quindi essere sia un mezzo per uscire dalla crisi artistica personale dell'autore, sia parallelamente un mezzo per affrontare e la crisi ideologica e l'impasse della letteratura in generale (si ricordino a questo proposito i vari interventi di Pasolini contro la

⁹² Pier Paolo Pasolini in Dario Argento, 'Opera "ideo-comica" con tema religioso', *Paese Sera*, 1965.

⁹³ Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., p. 54.

neoavanguardia). Secondo Lino Micciché *Uccellacci e uccellini* “non è il film più bello di Pier Paolo Pasolini, ma è indubbiamente il più geniale, il più estroso e [...] il più sincero”; egli vede nell’autobiograficità del film la ragione della scelta dell’autore di farne un film comico (Micciché lo definisce “satirico”), una scelta

Adottata affinché il lavoro di critica ed autocritica, il vivisezionamento del proprio passato, non si riducesse in ripiegamento sentimentale, in crepuscolare pianto sui propri smarrimenti, in inerte abbandono alle lacrime della delusione.⁹⁴

Come nota Franca Angelini, “Già nella traduzione del *Miles gloriosus* di Plauto col titolo *Vantone* (1961), Pasolini aveva tentato il comico, con una traduzione in romanesco moderno che molto aveva dell’avanspettacolo, della rivista, del numero da varietà”,⁹⁵ ma l’ispirazione comica in Pasolini deriva principalmente dalle comiche classiche del cinema muto, da Chaplin, di cui è grande estimatore,⁹⁶ da Buster Keaton, e in modo particolare da Larry Semon, noto in Italia come Ridolini. Ne *La ricotta* sono già presenti queste citazioni del cinema comico di Ridolini; esse sono però calate in un contesto tragico e sono utilizzate solo per connotare in maniera grottesca alcune esagerazioni del carattere di Stracci, come nelle sequenze accelerate in cui corre alla ricerca disperata di cibo, o in quelle dove ingurgita convulsamente tutto ciò che i membri della troupe gli offrono (e il motivo

⁹⁴ Lino Micciché, ‘Uccellacci e uccellini’, *L’Avanti!*, 12 maggio 1966.

⁹⁵ Franca Angelini, *Pasolini e lo spettacolo* (Roma: Bulzoni Editore, 2000), p. 97.

⁹⁶ Vedi il breve articolo ‘La “gag” in Chaplin’, in Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 256.

della fame è un topos classico del cinema comico, si veda ad esempio Chaplin che divora una scarpa ne *La febbre dell'oro*). Se ne *La ricotta* queste sequenze accelerate rimandano vagamente al cinema comico muto, in sceneggiatura Pasolini le connota in maniera precisa rivelandoci esplicitamente in più punti la fonte originaria della sua citazione: “Succede quello che succede nei film di Ridolini: con l’acceleratore a tutta callara... patapìn, patapùn, patapàm...”; “(alla Ridolini)”; “Velocità da film di Ridolini: patapìn, patapùn, patapàm, Stracci è schiodato dalla croce”.⁹⁷

Datato 1965-66 è un soggetto per un film mai realizzato (a parte l’idea di uno degli episodi che sarà riciclata per la scena della morte di Assurdina in *La terra vista dalla luna*), ‘La vis comica o il re della repubblica’, che avrebbe dovuto essere un film quasi muto, costellato di molti cartelli scritti in sovrimpressioni, e composto da cinque storie comiche “mescolate casualmente come l’insalata” a cui avrebbero dovuto prender parte famosi attori comici italiani tra cui Totò, Alberto Sordi, Nino Manfredi e Ugo Tognazzi. Delle fonti comiche per questo soggetto, Pasolini scrive:

È una specie di Hellzapoppin, con altro ritmo e altri significati. Di Hellzapoppin conserva l’arbitrarietà e l’assurdità (tanto per farmi capire subito e magari male).⁹⁸

Uccellacci e uccellini non è arbitrario, per quanto forse piuttosto assurdo, ma conserva tuttavia un’eco di questo soggetto, come ad esempio la

⁹⁷ Pier Paolo Pasolini, *Alì dagli occhi azzurri*, cit., p. 471, 476 e 484.

⁹⁸ Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol. 2, cit., p. 2669.

struttura a episodi e l'idea di costellare la narrazione di cartelli scritti – evidente ammiccamento alle didascalie del cinema muto.

Pasolini riutilizzerà ancora lo stile delle comiche del cinema muto ne *I racconti di Canterbury*⁹⁹ nel racconto del cuoco, dove Ninetto Davoli nella parte di Perkin il Festaiolo indosserà calzoni corti alla caviglia, bombetta e bastone da passeggio alla Chaplin; proprio Chaplin è esplicitamente menzionato per ben sei volte nelle prime tre pagine della sceneggiatura di questo episodio e, forse, la presenza nel cast di Josephine Chaplin (figlia di Charlie) nei panni di May nell'episodio del racconto del mercante, può essere letta come ulteriore indiretto omaggio al grande comico.

Anche in *Uccellacci e uccellini* l'abbigliamento di Totò ricorda quello di Chaplin, mentre le sequenze dove padre e figlio scappano dal padrone della proprietà privata sono accelerate come quelle dei film di Ridolini e de *La ricotta*; in sceneggiatura tuttavia Pasolini non dà indicazioni precise né per l'abbigliamento di Totò né per le scene accelerate, ed è possibile che queste siano aggiunte estemporanee che il regista ha effettuato in fase di montaggio del film. Però, nell'episodio tagliato 'L'uomo bianco', erano previsti dei brevi documentari comici che il domatore del Grand Cirque de France mostrava all'aquila come strumento della sua stramba pedagogia per edificarla. In 'Confessioni tecniche' Pasolini definisce questi documentari

⁹⁹ Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, vol. 1, cit., pp. 1413-1572.

“comiche” e si rammarica di non essere riuscito a girarle pregiudicando così ogni tentativo di salvare l'intero episodio; in due dei quattro documentari/comiche Pasolini cita esplicitamente Chaplin come riferimento iconografico. Ciò che M. Courneau vorrebbe impartire all'aquila con la visione di questi filmini sono i fondamenti della società civile, che egli riassume in: Famiglia, Patria e Ragione (e non religione); questi tre valori sono tutti tenuti insieme dallo Spirito, nel senso di ironia e comicità (non di Spirito Santo), da qui lo stile comico dei filmati (a partire dal gioco di parole Ragione/religione, spirito comico/Spirito Santo).

Nel cinema di Pasolini, come fanno notare i curatori del volume *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*,¹⁰⁰ le scene di riso sono numerose e attraversano tutta la sua filmografia; vi è però una sostanziale differenza tra il riso delle classi più basse, espressione di vitalità, e quello delle classi più alte, espressione spesso di crudeltà e perversione come in *Porcile* e in *Salò*. Vi è poi la sostanziale differenza tra una scena di risate ed una scena girata con lo scopo di far ridere. In questo secondo caso, che è quello che ci interessa in questa sede, anche Pasolini come Pirandello nel suo famoso saggio *L'umorismo*, fa una differenza tra comicità ed umorismo, dove la prima è una diretta espressione di riso dovuta ad una determinata situazione divertente, mentre il secondo nasce da una riflessione intellettuale su quella stessa

¹⁰⁰ *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*, a c. di Michele Mancini e Giuseppe Perella (Roma: Theorema Edizioni, 1982).

situazione (l'esempio di Pirandello è quello di una vecchia imbellettata: di per sé, oggettivamente è comica, ma allorquando si conoscano le ragioni che l'hanno spinta ad imbellettarsi, magari per piacere ad un amante più giovane, ecco che scatta l'umorismo). Nel caso specifico di *Uccellacci e uccellini*, la riflessione intellettuale che trasforma la comicità in umorismo verte sulla crisi delle due grandi ideologie, quella marxista e quella cattolica; Pasolini non è qui ancora in quella fase di pessimismo che gli faceva dire a Duflot: “il deperimento della speranza nella lotta di classe – o forse semplicemente la sua messa in mora – spiegano che la mia disposizione di spirito inclini maggiormente alla contemplazione, all'ironia e all'umorismo”;¹⁰¹ *Uccellacci e uccellini* è stato realizzato quando ancora poteva esserci spazio per la lotta, e quindi la sua funzione è quella di interrogarsi sulle modalità di una tale possibile lotta; l'amarezza che in *Uccellacci e uccellini* converte la comicità in umorismo deriva piuttosto dal rimpianto per un mondo in via d'estinzione. Nel libro intervista di Duflot, c'è uno scambio interessante tra il giornalista e l'intervistato che ci aiuta a comprendere in che modo Pasolini concepisse l'elemento comico/umoristico nelle sue opere; Duflot afferma, dopo che Pasolini gli ha detto che il suo umorismo deriva dall'abbondanza dell'ottimismo, che l'umorismo in *Teorema*, *Edipo re* e in *Porcile* sembra servire la funzione di stemperarne l'amarezza; Pasolini

¹⁰¹ Pier Paolo Pasolini, in *Il sogno del centauro*, a c. di Jean Duflot, cit., p. 55.

ribatte a sua volta dicendo che questa sarebbe una reazione puramente borghese e che in quanto tale non gli appartiene, e allora Dufлот incalza:

D. *In Ragazzi di vita, l'umorismo non è assente dal parlare della gente del popolo.*

P. Il popolo non è umorista, nel senso che possiamo attribuire all'umorismo degli scrittori del seicento, di Cervantes, di Ariosto, di Dickens, ecc. Il popolo è comico, spiritoso.

D. *Secondo Lei, che cosa manca allo spirito, al comico popolare per essere umorismo?*

P. L'umorismo è distacco dalla realtà. Atteggiamento contemplativo di fronte alla realtà, e quindi dissociazione tra sé e questa realtà.

[...] Ma l'umorismo di cui Le sto parlando segue altre regole; i suoi canoni sono borghesi; ne è un modello compiuto l'umorismo anglosassone. Quest'umorismo della società più borghese del mondo non ha niente a che vedere con lo spirito del popolo romano. Ora l'umorismo che sto acquistando è proprio di quel tipo: l'amarezza, il distacco, la contemplazione anziché la partecipazione attiva, la solidarietà reale; il sorridere di cose che mi avrebbero gettato un tempo nel più puro stato di serietà, di passione, persino di furore.¹⁰²

In *Uccellacci e uccellini* è facile riscontrare questo tipo di umorismo anglosassone, l'idea è proprio quella di ridere di una situazione seria e preoccupante. Vi sono anche delle gag, affidate soprattutto alle capacità istrioniche di Totò ma, come Pasolini sostiene nel breve articolo 'La "gag" in Chaplin':

Solo i films comici muti sono costituiti *soltanto* di "gags". [...] Nei films parlati dunque le "gags" non possono più costituire la sola struttura stilistica, ma si alternano ad un'altra struttura, che è quella audiovisiva, in cui mimica o pura presenza fisica e parola orale si integrano.¹⁰³

In *Uccellacci e uccellini* subentrano quell'amarezza e quel distacco, che addirittura prendono il sopravvento soffocando il riso e concedendo al massimo un sorriso. Pasolini, come abbiamo avuto modo di vedere, ne è

¹⁰² Ibidem, pp. 50-51.

¹⁰³ Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 256.

pienamente consapevole e si rammarica un po' sia di questo potenziale non sviluppato del suo film, sia di avere forse sprecato la sua coppia comica Totò/Ninnetto, tanto da decidere di realizzare successivamente *La terra vista dalla luna* e *Che cosa sono le nuvole?* quasi per cercare di dare uno sfogo adeguato a questa vena della propria ispirazione. Come dichiara esplicitamente in una intervista del 1967 a *Filmcritica* a proposito de *La terra vista dalla luna*:

Dopo aver visto *Uccellacci e uccellini* (l'ho fatto e poi rivisto, come sempre succede) ho avuto una specie di rimpianto e mi sono chiesto perché mai non avevo usato questa coppia così poetica, questi due attori – Totò e Ninnetto – così complementari, per fare un film più puro, più aggraziato, più semplice: una favola, un racconto veramente picaresco. Ecco, questo è il film che dopo aver visto *Uccellacci e uccellini* mi era dispiaciuto di non aver fatto, e l'ho fatto adesso.¹⁰⁴

In *Uccellacci e uccellini* comicità e umorismo si mischiano in quanto il film racconta il passaggio dei suoi personaggi dal sottoproletariato alla borghesia, per cui ci sono ancora scene obiettivamente comiche, come quella in cui Totò e Ninnetto sono cacciati dalla proprietà a colpi di fucile con immagini accelerate, e allo stesso tempo c'è l'umorismo del corvo che le commenta. Idealmente il passaggio inevitabile dal sottoproletariato alla borghesia dovrebbe accompagnarsi ad una maggiore presa di coscienza di sé stessi ed equivale alla maturazione di un uomo dalla giovinezza alla vecchiaia (e con tutte le implicazioni di decadimento che questo comporta);

¹⁰⁴ 'Razionalità e metafora in Pier Paolo Pasolini', *Filmcritica*, 174, gennaio-febbraio 1967, ora in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., p. 2913.

così in *Uccellacci e uccellini* abbiamo insieme i giovani Totò e Ninetto comici ed il vecchio corvo umorista:

Giunti a una certa età, come si dice nelle discussioni perbene, si diventa umoristi, fatalmente. È una grave colpa dei vecchi. I giovani – quelli che contano o conteranno – non fanno mai dell’umorismo. Prendono tutto di petto e sul serio. L’umorismo implica sfiducia in qualche modo ascetica sulle operazioni umane: o almeno un distacco da essa, dovuto al seguito delle delusioni. Esso permette di vivere ancora: di andare avanti tanto per finire la vita. Non è raro che tale umorismo acquistato forzatamente invecchiando, abbia un’altra faccia, l’utopia; che è dunque la fossilizzazione della speranza e della serietà giovanile.¹⁰⁵

La comicità è per Pasolini una prerogativa degli strati più umili della società mentre l’umorismo è tipico della borghesia:

il mio pensiero è che l’umorismo sia tipico della civiltà borghese, e che dipenda dal razionalismo borghese “dissacratore”. Le epoche mitiche, sacrali, non “sorridevano di sé stesse”.¹⁰⁶

Se le “epoche mitiche” dunque non “sorridevano di sé stesse” è perché ancora avevano la capacità di ridere cosicché, implicitamente, il riso vero e proprio (quello della comicità) viene ad assumere una valenza di sacralità. Tutta la sezione della ‘Visione’ in *Petrolio* è una lunga allegoria allucinata sul mutamento che il neocapitalismo ha operato nella società e negli individui stravolgendone l’esistenza e imponendo il passaggio da un’epoca legata al ciclo naturale delle stagioni ad un’epoca legata all’artificiale ciclo industriale della produzione e del consumo; la prima

¹⁰⁵ Pier Paolo Pasolini, ‘Il caos’, *Tempo*, 32, 9 agosto 1969, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., p. 669.

¹⁰⁶ Pier Paolo Pasolini, ‘Il caos’, *Tempo*, 18, 3 maggio 1969, ora in Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, cit., p. 624.

conseguenza di tale passaggio è che i personaggi hanno prima di tutto disimparato a ridere. Alla fine della visione il protagonista Carlo si trova davanti a un simulacro che reca l'iscrizione: "HO ERETTO QUESTA STATUA PER RIDERE"; nelle intenzioni di Pasolini questa iscrizione potrebbe fungere da epigrafe all'intera opera, in quanto:

prevede o prefigura un atto "mistico" che accadrà alla fine di questo romanzo: e si tratterà di un atto risolutore, vitale, pienamente positivo e orgiastico: esso ristabilirà la serenità della vita e la ripresa del corso della storia".¹⁰⁷

L'atto "mistico" a cui Pasolini fa riferimento altro non è che una risata: "D'altronde è noto come il «riso» abbia una funzione risoltrice di crisi cosmiche, se causato da esibizione di «membro» o «vulva»".¹⁰⁸ Tale risata catartica, l' "atto risolutore, vitale, pienamente positivo e orgiastico" che Pasolini ha in mente è precisamente l'anasyrma, ovvero il gesto rituale di mostrare i genitali, legato agli antichi culti di Demetra e Dioniso ed ai misteri eleusini.¹⁰⁹

Nel suo interessante intervento Giuseppe Iafrate¹¹⁰ ripercorre la linea comica nella filmografia di Pasolini, soffermandosi principalmente su *La ricotta*, *Uccellacci e uccellini*, *La terra vista dalla luna* e *Che cosa sono le nuvole?*. Egli nota come la comicità in *Accattone* e *Mamma Roma* sia puramente verbale,

¹⁰⁷ Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, cit., p. 386.

¹⁰⁸ Ibidem, pp. 386-387.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 464.

¹¹⁰ Giuseppe Iafrate, 'Pier Paolo Pasolini: la terra, la luna, le nuvole', *La scena e lo schermo*, supplemento al n° 1/2, 1989, pp. 31-35.

fondata principalmente sulle trovate inventive del dialetto romanesco e sulla gestualità che l'accompagna, mentre da *La ricotta* in poi questa comicità verbale si va arricchendo di situazioni più propriamente comiche:

gli agenti che raccolgono le margherite, il grido del regista che rimbalza dall'aiuto agli assistenti fino a un cane, la fissità meccanica delle pale d'altare, che genera riso negli stessi componenti e ne determina una esilarante caduta, l'intrusione di una musica dissacratoria come il twist al posto di Gluck.¹¹¹

Secondo Iafrate, queste nuove situazioni comiche non traggono più ispirazione dalla realtà, ma hanno le loro fonti nella tradizione cinematografica ed *Uccellacci e uccellini* consisterebbe in una ulteriore evoluzione di questo tipo di comicità che viene sposandosi col surrealismo:

In sostanza il passaggio da *La ricotta* a *Uccellacci e uccellini* è un passaggio da un "comico rinvenibile nella realtà" a un "comico artificiale", per usare una terminologia che Freud impiegò ne *Il motto di spirito* (1950).¹¹²

Il grande spazio dedicato all'ideologia determina quindi quel grado di astrazione che comporta lo spostamento da una comicità del reale a una comicità artificiale. Va anche fatto notare come a livello puramente tecnico Pasolini avesse pensato inizialmente per *Uccellacci e uccellini* a riprese da film comico, salvo poi ripensarci e optare per una tecnica da cinema di poesia:

I movimenti di macchina dovevano essere tutti funzionali: la macchina, insomma, *non si doveva sentire*, secondo la tradizione del film comico classico (Keaton, Charlot, ecc.).¹¹³

¹¹¹ Ibidem, p. 32.

¹¹² Ibidem, p. 33.

¹¹³ Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., p. 51.

Pasolini, saltuariamente, si è occupato della comicità da un punto di vista teorico. Oltre al già citato, brevissimo intervento, 'La "gag" in Chaplin', l'articolo 'La comicità di Sordi: gli stranieri non ridono'¹¹⁴ rimprovera ad Alberto Sordi una comicità di origine piccolo borghese che fa leva solo sulla meschinità e sulla cattiveria dell'uomo medio senza nessuno sbocco morale, e che non ha successo all'estero perché non vi trova un pubblico complice come invece avviene in Italia. Nello stesso articolo Pasolini fornisce la propria definizione di attore comico:

Da Charlot a Tati, per citare solo i grandi, i personaggi comici sono in realtà dei bambini [...]. sono fondamentalmente inadatti a un rapporto normale con la società: in continuo urto con essa, e, nella fattispecie, con le sue convenzioni mondane, col suo tacito galateo di ipocrisie. Nessuno dei grandi comici del nostro tempo è un vero rivoluzionario: ma semplicemente un umanitario, un moralista, che, alla società, indica i mali senza indicarne i rimedi. Il "ragazzino" che è in ogni comico non ne sarebbe capace.

Comunque resta un dato di fatto: in ogni comico vero del nostro tempo (e di tutti i tempi, del resto) c'è una profonda rivolta morale, che, se implica l'ingenuità inabile e improduttiva dell'infanzia, ne implica anche la bontà.¹¹⁵

Senza altro, questa ricerca nell'attore comico di una dose di fanciullezza è alla radice della scelta di Ninetto Davoli come spalla per Totò; Davoli si portava addosso la sua spensieratezza senza bisogno di doverla interpretare; anche Totò, come d'altronde tutti gli attori di tutti i film di Pasolini, è stato scelto non per le sue indubbie abilità istrioniche ma, per citare una definizione cara a Pasolini, "per quello che è":

¹¹⁴ Pier Paolo Pasolini, 'La comicità di Sordi: gli stranieri non ridono', *Il Reporter*, 19 gennaio 1960, ora in Pier Paolo Pasolini, *I film degli altri*, a c. di Tullio Kezich (Parma: Guanda, 1996), pp. 27-31

¹¹⁵ *Ibidem*, pp. 28-29.

Nel fondo di Totò c'era una dolcezza, un atteggiamento buono, e al limite qualunquistico, ma di quel qualunquismo napoletano che non è qualunquismo, bensì innocenza, distacco dalle cose, estrema saggezza, decrepita saggezza.¹¹⁶

L'ultimo intervento teorico su cui ci soffermeremo brevemente è un articolo apparso su *Vie Nuove* nel 1964 intitolato 'I "motti" di Papa Giovanni'.¹¹⁷ Non è propriamente sulla comicità, però interessa in quanto si occupa dell'umorismo di un uomo di chiesa interpretandolo come un grande segno di apertura e di umiltà allo stesso tempo: in quanto umorismo, e non comicità, il motto di spirito giovanneo, oltre ad essere carico di una dose sempre presente di autoironia, ha radici innanzitutto culturali, ma possiede una tale leggerezza da poter essere fruito anche da chi quella cultura non la possiede.

Il problema del diaframma culturale per l'esportazione della comicità è un cruccio che interessa anche Totò. Nell'intervista a Gambetti, allegata all'edizione Garzanti della sceneggiatura di *Uccellacci e uccellini*,¹¹⁸ il comico osserva acutamente come la comicità italiana sia poco apprezzata all'estero perché basata essenzialmente sul gioco di parole, inevitabilmente intraducibile in un'altra lingua:

il nostro cinema comico, siccome è povero, è basato sulle battute, sulle parole, sulle situazioni che non possono avere successo all'estero perché nella traduzione

¹¹⁶ Pier Paolo Pasolini, 'Ecco il mio Totò', *La Repubblica*, 3 agosto 1976, ora in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, cit., vol. 2, p. 3010.

¹¹⁷ Pier Paolo Pasolini, 'I "motti" di Papa Giovanni', *Vie Nuove*, XIX, 46, 12 novembre 1964, ora in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p.120-124.

¹¹⁸ Giacomo Gambetti, 'Intervista con Totò, uomo di due secoli', in Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, cit., pp. 229-251.

il significato si perde. [...] Viceversa mi ricordo i simpaticissimi Stanlio e Ollio, che andavano a finire con i piedi nella pece, l'aereo cadeva quando uno era sopra e l'altro sotto, il somaro suonava il pianoforte, insomma tutte cose che in Italia non si fanno, perché da noi è tutto parole, parole, con sceneggiatori da quattro soldi i quali credono sia sufficiente buttare giù delle pagine.¹¹⁹

La ricezione di *Uccellacci e uccellini* come film comico in Italia fu tuttavia molto controversa e la critica nettamente divisa: per Enzo Biagi ad esempio, che pure sembra apprezzare gli intenti di Pasolini, il film non era assolutamente riuscito e soprattutto non era riuscito l'effetto comico, tanto da fargli coniare, parafrasando Pasolini, il termine "ideonoioso".¹²⁰

Una tale ricezione, se da un lato non stupisce considerando che ogni opera di Pasolini ha sempre innescato dibattiti accesi tra sostenitori e detrattori, è però interessante se confrontata con la ricezione del film all'estero. *Uccellacci e uccellini*, oltre che al festival di Cannes, fu presentato al 10th London Film Festival, al 4th Annual New York Film Festival e al Festival International du Film de Montreal: una rapida scorsa alle rassegne stampa di questi festival dimostra come, pur nella normale varietà dei giudizi, quasi tutti i recensori concordino sulla comicità dell'opera, contraddicendo platealmente le osservazioni di Totò sulla difficoltà d'esportazione della comicità nostrana. Ciò è tanto più sorprendente se si tiene conto del fatto che Pasolini non è affatto un autore comico, e può essere spiegato col fatto che il pubblico straniero, non conoscendo Totò,

¹¹⁹ Ibidem, p. 249.

¹²⁰ Enzo Biagi, 'L'invenzione dell'ideonoioso', *L'Europeo*, XXII, 20, 12 maggio 1966.

non aveva nei confronti di questo attore le aspettative che invece aveva il pubblico italiano.

Come abbiamo visto all'inizio del paragrafo, la distribuzione italiana del film puntò esclusivamente sulla reputazione di Totò e sugli elementi comici del film per attirare il pubblico al cinema. Non sappiamo quanto Pasolini, che notoriamente pretendeva una grande libertà artistica e un controllo assoluto sulla realizzazione dei propri film, approvasse tale scelta, se abbia avuto voce in capitolo oppure no nelle scelte di marketing. La medesima strategia commerciale fu poi adottata anche dai distributori esteri, e ciò è ancora più comprensibile da parte loro in quanto le questioni ideologiche, i problemi del PCI e della chiesa cattolica nell'Italia della metà degli anni '60 avrebbero difficilmente fatto presa sul pubblico potenziale e dovevano necessariamente passare in secondo piano rispetto al divertimento che il film prometteva; esemplare e molto eloquente a questo riguardo è la locandina della distribuzione statunitense, dove la comicità della pellicola è largamente pubblicizzata e spinta fino al punto di inserire il corvo tra i personaggi del cast in termini di "the world's only talking crow", il film presentato come "comedy hit", e tre estratti di recensioni accuratamente selezionati per esaltarne principalmente l'aspetto comico: "keen mocking humor", "wild comic fable" e "wonderfully fey".

The
surprise
comedy hit
of the New York
Film Festival.

"A FASCINATING FILM
...keen mocking humor."

— Bosley Crowther, N. Y. Times

"AMUSINGLY FRESH
AND NICELY CRAZY
...endearing charm
...a wildly comic fable."

— Frances Herridge, N. Y. Post

"DELIGHTFUL
...the whole show
is wonderfully fey."

— Time Magazine



THE HAWKS AND THE SPARROWS
(UCCELLACCI E UCCELLINI)

Written and Directed by **PIER PAOLO PASOLINI**

Starring the inimitable **TOTO**

Also starring **NINETTO DAVOLI AND THE WORLD'S ONLY TALKING CROW**
Produced by **ALFREDO BINI** Released by **BRANDON FILMS, INC.**

Theatrical Distribution/Non Theatrical Distribution

BRANDON FILMS, Inc., Dept. F Q , 221 West 57 Street, New York 10019

CONCLUSIONI

*“Venni al mondo al tempo
dell’Analogica.
Operai
in quel campo, da apprendista.
Poi ci fu la Resistenza
e io
lottai con le armi della poesia.
Restaurai la Logica, e fui
un poeta civile.
Ora è il tempo
della Psicagogica.
Posso scrivere solo profetando
nel rapimento della Musica
per eccesso di seme o di pietà.”*

da Pier Paolo Pasolini, ‘Una disperata vitalità’ in Poesia in forma di rosa (1964)

A quarantasei anni dall’uscita nelle sale di *Uccellacci e uccellini* le questioni ideologiche che ne costituiscono l’ossatura sono ancora ricche di stimoli, di spunti di riflessione per il dibattito e sono talvolta straordinariamente attuali nell’Italia di oggi nonostante i profondi mutamenti che la società e la politica hanno attraversato: ancora nel 2012 la sinistra italiana fatica a trovare una sua identità e ad esprimere una precisa linea ideologica; il parlamento ha ormai perso qualsiasi rappresentanza politica da parte di un partito che si fregi della falce e del martello nel suo simbolo; il PD, erede del PDS, a sua volta nato dalle ceneri del PCI, è diviso al suo interno tra i fautori di un’alleanza coi cattolici di centro e tra coloro che preferirebbero uno spostamento più a sinistra; la chiesa, pur tra

gli scandali, le crisi di vocazioni e la perdita del largo consenso popolare di cui ancora godeva nel secondo dopoguerra, continua ad avere una grande influenza nella politica del paese senza avere mai risolto la dualità delle anime al suo interno, quella progressista e quella conservatrice.

L'utilizzo del cinema che Pasolini fa in *Uccellacci e uccellini*, come strumento per un'indagine ideologica sul presente che sia però allo stesso tempo spettacolo d'intrattenimento, insieme alla capacità del film di centrare una problematica scottante e di suscitare discussioni e dibattito, sono state fin da subito le sue più apprezzate qualità; il gradimento da parte del pubblico e della critica, nonostante alcune critiche feroci e stroncature senza appello, è tuttora riscontrabile nel grande numero di recensioni, articoli e saggi che gli sono stati dedicati. Questa tesi di dottorato è quindi solo l'ultimo di una lunga serie di contributi con cui da sempre si è cercato di andare al cuore di quella che, sotto l'apparenza d'una allegra favoletta, si rivela essere una molto più complessa struttura narrativa; rispetto a quella critica che tende il più delle volte ad instaurare un confronto puramente con la sua sceneggiatura e dove quest'ultima viene solitamente lodata ed il film liquidato frettolosamente come poco riuscito, questo studio è improntato il più possibile all'oggettività, considerando film e sceneggiatura come due generi artistici troppo diversi tra loro per poter essere analizzati con l'ausilio degli stessi strumenti critici.

La novità della presente ricerca consiste principalmente nello sforzo compiuto per restituire ad *Uccellacci e uccellini* l'importanza che esso ricopre non solo all'interno del percorso cinematografico di Pasolini ma in particolare all'interno dell'evoluzione del suo pensiero politico e religioso; l'ambizione che ne ha guidato ed ispirato la compilazione è stata essenzialmente quella della completezza: per la prima volta il film viene qui scandagliato in profondità in tutti i suoi aspetti, sia dal punto di vista tecnico che da quello contenutistico e viene raccontato passo passo, spiegandone i passaggi oscuri e delucidandone gli intenti palesi o nascosti. L'originalità di un approccio così puntiglioso e accurato ha permesso interessanti scoperte nell'enorme mole dei riferimenti intertestuali, in particolar modo nelle numerose citazioni e nei prestiti più o meno espliciti dal Vangelo. La microanalisi del film, scena per scena, costituisce senz'altro l'apporto più significativo di questa tesi allo studio di *Uccellacci e uccellini*, ma oltre all'originalità di un tale metodo, mutuato dagli ambiti della critica letteraria e della filologia ed applicato al cinema, non è senza un pizzico d'ostentazione che si può ritenere innovativo l'utilizzo del QR Code nel campo degli studi accademici e cinematografici: associando questo codice digitale ad una videoclip del film, è possibile dare l'opportunità a chi non conosca il film di prendere visione immediata delle scene che vengono

discusse; ciò, oltre ad avere un'indubbia utilità pratica, ha sicuramente anche il pregio di presentarsi come una trovata squisitamente democratica.

I capitoli 5 e 6, sull'analisi dei personaggi principali e sugli aspetti fiabeschi, ideologici e comici del film, completano lo studio e vanno ad aggiungere un contributo originale ed inedito all'analisi di *Uccellacci e uccellini*: essi puntano l'attenzione sulla ricca trama d'interazioni tra il film ed il resto dell'opera cinematografica e non di Pasolini, nonché sui possibili influssi esterni cercando di risalire in maniera dettagliata alle fonti dell'ispirazione dell'autore.

Nella sua totalità questa tesi rappresenta indubbiamente il primo studio dettagliato e approfondito su *Uccellacci e uccellini* e, grazie anche alla bibliografia allegata che comprende, tra le altre cose, una corposa ed esaustiva rassegna stampa, pone le basi per chi eventualmente in futuro vorrà ampliare ulteriormente il discorso sul film o semplicemente esplorarne un aspetto specifico.

Un altro grande punto d'interesse di questo studio risiede proprio in un aspetto specifico del film, quello del discorso religioso: in quella che è stata qui ribattezzata *Trilogia del sacro*, nonostante l'idea presenti forse una certa acerbità nella sua formulazione, è possibile rintracciarne le linee di sviluppo che vanno da *Il Vangelo secondo Matteo*, passano da *Uccellacci e uccellini* e finiscono con *Teorema*. Questo discorso sulla *Trilogia del sacro*, per quanto

ancora in nuce, è fondamentale per sottolineare l'importanza della tematica religiosa nel film laddove, molto spesso, è stata privilegiata una lettura di *Uccellacci e uccellini* in chiave prevalentemente politica: tale tematica religiosa non è da limitare all'inserito della favola francescana, ma imbeve di sé tutta la pellicola; non solo, ma partendo dall'idea originaria del film in tre episodi, si nota come il loro individuale contenuto ideologico si rispecchi in questa ideale trilogia di film a contenuto religioso. Idealmente, l'approfondimento dello studio di questa *Trilogia del sacro* potrebbe in sé costituire un argomento di tesi e si è quindi preferito qui circoscriverne la trattazione sia per evitare le distrazioni d'una lunga digressione, sia per lasciare il campo aperto ad un'eventuale nuovo progetto di ricerca.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Pier Paolo Pasolini¹

Poesie a Casarsa (Bologna: Libreria Antiquaria Mario Landi, 1942).

Poesia dialettale del novecento, a c. di Mario Dell'Arco e Pier Paolo Pasolini (Parma: Guanda, 1952).

La meglio gioventù (Firenze: Sansoni, 1954).

Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare, a c. di Pier Paolo Pasolini (Parma: Guanda, 1955).

Ragazzi di vita (Milano: Garzanti, 1955).

Le ceneri di Gramsci (Milano: Garzanti, 1957).

L'usignolo della Chiesa Cattolica (Milano: Longanesi, 1958).

Una vita violenta (Milano: Garzanti, 1959).

Eschilo, *Orestiade*, traduzione di Pier Paolo Pasolini (Urbino: Edit. Urbinare, 1960).

Passione e ideologia (1948-1958) (Milano: Garzanti, 1960).

Accattone (Roma: F.M, 1961).

La religione del mio tempo (Milano: Garzanti, 1961).

Il sogno di una cosa (Milano: Garzanti, 1962).

L'odore dell'India (Milano: Longanesi, 1962).

Mamma Roma (Milano: Rizzoli, 1962).

Il Vantone di Plauto (Milano: Garzanti, 1963).

¹ Prime edizioni delle opere principali in ordine di pubblicazione. Per le edizioni adottate nelle citazioni, fare riferimento alle note.

Il Vangelo secondo Matteo, a c. di Giacomo Gambetti (Milano: Garzanti, 1964).

Poesia in forma di rosa (Milano: Garzanti, 1964).

Alì dagli occhi azzurri (Milano: Garzanti, 1965).

Uccellacci e Uccellini, a c. di Giacomo Gambetti (Milano: Garzanti, 1966).

Edipo re, a c. di Giacomo Gambetti (Milano: Garzanti, 1967).

Teorema (Milano: Garzanti, 1968).

Pasolini on Pasolini. Interviews With Oswald Stack, a c. di Oswald Stack (London: Thames and Hudson, 1969).

Medea (Milano: Garzanti, 1970).

Trasumanar e organizzar (Milano: Garzanti, 1971).

Empirismo eretico. (Milano: Garzanti, 1972).

Calderón (Milano: Garzanti, 1973).

Il padre selvaggio (Torino: Einaudi, 1975).

La Divina Mimesis (Torino: Einaudi, 1975).

La nuova gioventù (Torino: Einaudi, 1975).

Scritti corsari (Milano: Garzanti, 1975).

Affabulazione, Pilade (Milano: Garzanti, 1977).

Le belle bandiere. Dialoghi 1960-65, a c. di Gian Carlo Ferretti (Roma: Editori Riuniti, 1977).

Lettere luterane (Torino: Einaudi, 1977).

AA.VV., *Pasolini e 'Il Setaccio' (1942-1943)*, a c. di Mario Ricci (Bologna: Cappelli, 1977).

- San Paolo* (Torino: Einaudi, 1977).
- Descrizioni di descrizioni*, a c. di Graziella Chiaricossi (Torino: Einaudi, 1979).
- Il caos*, a c. di Gian Carlo Ferretti (Roma: Editori Riuniti, 1979).
- Amado mio. Preceduto da Atti impuri*, a c. di Concetta D'Angeli (Milano: Garzanti, 1982).
- Il sogno del centauro*, a c. di Jean Dufлот (Roma: Editori Riuniti, 1983).
- Lettere 1940/1954*, a c. di Nico Naldini (Torino: Einaudi, 1986).
- Trilogia della vita: Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il fiore delle mille e una notte*, a c. di Giorgio Gattei (Milano: Mondadori, 1987).
- Il portico della morte*, a c. di Cesare Segre (Milano: Garzanti, 1988).
- Lettere 1954/1975*, a c. di Nico Naldini (Torino: Einaudi, 1988).
- Teatro. Calderón, Affabulazione, Pilade, Porcile, Orgia, Bestia da stile*, pref. di Guido Davico Bonino (Milano: Garzanti, 1988).
- I dialoghi*, a c. di Giovanni Falaschi (Roma: Editori Riuniti, 1992).
- Petrolio*, a c. di Maria Careri, Graziella Chiaricossi e Aurelio Roncaglia (Torino: Einaudi, 1992).
- Bestemmia. Tutte le poesie*, a c. di Graziella Chiaricossi e Walter Siti (Milano: Garzanti, 1993).
- Un paese di temporalì e di primule*, a c. di Nico Naldini (Parma: Guanda, 1993).
- Románs*, a c. di Nico Naldini (Parma: Guanda, 1994).
- Vita attraverso le lettere*, a c. di Nico Naldini (Torino: Einaudi, 1994).
- Pier Paolo Pasolini. I film degli altri*, a c. di Tullio Kezich (Parma: Ugo Guanda Editore, 1996).

Romanzi e racconti, a c. di Walter Siti e Silvia De Laude (Milano: Mondadori, 1998).

Saggi sulla letteratura e sull'arte, a c. di Walter Siti e Silvia De Laude (Milano: Mondadori, 1998).

Saggi sulla politica e sulla società, a c. di Walter Siti e Silvia De Laude (Milano: Mondadori, 1999).

Per il cinema, a c. di Walter Siti e Franco Zabagli (Milano: Mondadori, 2001).

Teatro, a c. di Walter Siti e Silvia De Laude (Milano: Mondadori, 2001).

Tutte le poesie, a c. di Walter Siti (Milano: Mondadori, 2003).

Riferimenti bibliografici

AA.VV., *La città del cinema. Pier Paolo Pasolini* (Venezia: Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1995).

AA.VV., *Per conoscere Pasolini* (Roma: Bulzoni e Teatro Tenda Editori, 1978).

AA.VV., *Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo* (Alessandria: Amministrazione provinciale di Pavia, 1977).

AA.VV., *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, a c. di Franco Fortini. (Bari: Laterza, 1965).

ABRUZZESE, Alberto, 'Il film di P. P. Pasolini "Uccellacci e uccellini" ovvero le ceneri di Togliatti', *Cinema 60*, VII, 58, aprile 1966, pp. 14-23.

ANDREATTA, Nino, 'Pluralismo sociale, programma e libertà', in *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, a c. di Franco Fortini (Bari: Laterza, 1965), pp. 49-63.

ANGELINI, Franca, *Pasolini e lo spettacolo* (Roma: Bulzoni Editore, 2000).

- Anonimo, 'Intervista con Pier Paolo Pasolini', Cannes 13 maggio 1966. (Dattiloscritto conservato all'Archivio Centro Studi Pasolini presso la Cineteca di Bologna).
- Anonimo, 'P. P. Pasolini. Uccellacci e uccellini', *Ricerche Metodologiche*, Aprile/Giugno 1966.
- Anonimo, 'Pasolini sul set con Totò', *Paese Sera*, 20 ottobre 1965.
- ANZOINO, Tommaso, a c. di, *Pier Paolo Pasolini*, Il Castoro (Firenze: La Nuova Italia, 1974).
- ARBASINO, Alberto, *Sessanta posizioni* (Milano: Feltrinelli, 1971).
- ARGENTIERI, Mino, 'Poesia e sincerità di Pasolini', *Rinascita*, 21, 21 maggio 1966.
- ARGENTO, Dario, 'Opera "ideo-comica" con tema religioso', *Paese Sera*, 29 ottobre 1965.
- BERTINI, Antonio, 'La morale delle favole', *Vie Nuove*, 25 novembre 1965, pp. 48-50.
- BERTINI, Antonio, *Teoria e tecnica del film in Pasolini* (Roma: Bulzoni, 1979).
- BETTI, Laura, SANVITALE, Giovanni e RABONI, Francesca, *Pier Paolo Pasolini. Una vita futura* (Milano: Garzanti, 1985).
- BIAGI, Enzo, 'L'invenzione dell'ideonioso', *L'Europeo*, XXII, 20, 12 maggio 1966, p. 99.
- BIANCHI, Pietro, 'Ecco il cinema secondo Pasolini', *Il Giorno*, 23 marzo 1966.
- BINI, Alfredo, 'I primi passi del regista Pasolini', in Antonio Bertini, *Teoria e tecnica del film in Pasolini* (Roma: Bulzoni Editore, 1979), pp. 127-135.
- BIRAGHI, Guglielmo, 'Curiosa ma chiara parabola di Pasolini', *Il Messaggero*, 14 maggio 1966.
- BOLZONI, Francesco, 'Lo scandalo di Francesco', *Orizzonti*, 5 giugno 1966.
- BRAGIN, John, 'Pasolini - A Conversation in Rome, June 1966', *Film Culture*, 42, September 1966, pp. 102-105.

- BRUNETTA, Gian Piero, 'La parola nei film di Pasolini', *Cinema e Film*, giugno/agosto 1968, pp. 154-162.
- BRUNO, Edoardo, 'Ideologia e simbolo in Pasolini', *Filmcritica*, XVII, 167, maggio/giugno 1966.
- BUTTITTA, Pietro A., 'Pasolini sul cinema di poesia', *L'Avanti!*, 4 giugno 1966.
- BUZZONETTI, Renato, 'Uccellacci e uccellini', *Rivista del Cinematografo*, 7, luglio 1966, pp. 449-452.
- CALVINO, Italo, *Fiabe italiane*, 7^a ed. (Torino: Einaudi, 1972).
- CALVINO, Italo, *Ultimo viene il corvo* (Torino: Einaudi, 1949).
- CARUSO, Lucio Settimio, 'Uccellacci e uccellini di Pier Paolo Pasolini', *Il Mattino*, 9 giugno 1966.
- CASIRAGHI, Ugo, 'Una favola ideo-comica', *L'Unità*, 4 maggio 1966.
- CERQUIGLINI, Enrico. *Pier Paolo Pasolini Uccellacci Uccellini. Dalla sceneggiatura alla realizzazione cinematografica* (Udine: Campanotto, 1996).
- COLLOTTI PISCHEL, Enrica, 'La rivoluzione Cinese', in *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, a c. di Franco Fortini. (Bari: Laterza, 1965), pp. 308-332.
- CONTI CALABRESE, Giuseppe, *Pasolini e il sacro* (Milano: Jaca Book, 1994).
- DE GIUSTI, Luciano, a c. di, *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in forma di poesia* (Pordenone: Edizioni Cinemazero, 1979).
- DE LA FONTAINE, Jean, *Favole* (Milano: BUR, 2005).
- DEL BUONO, Oreste e ECO, Umberto, *Il caso Bond* (Milano: Bompiani, 1965).
- DE MARTINO, Ernesto, 'Mito e religione', in *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, a c. di Franco Fortini (Bari: Laterza, 1965), pp. 531-551.
- DE MARTINO, Ernesto, *Sud e magia* (Milano: Feltrinelli, 1959).

- DORIGO, Francesco, 'Uccellacci e uccellini di Pier Paolo Pasolini', *Cineforum*, VI, 55, maggio 1966, pp. 404-413.
- ESOPO, *Favole* (Milano: Mondadori, 2010).
- FALLACI, Oriana, 'Un marxista a New York', *L'Europeo*, XXII, 42, 13 ottobre 1966.
- FANON, Franz, 'L'uomo con la roncola', in *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, a c. di Franco Fortini (Bari: Laterza, 1965), pp. 297-307.
- FEDRO, *Favole* (Milano: Garzanti, 2003).
- FERRERO, Adelio, 'Il cinema: nel segno della trasgressione', in AA.VV., *Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo* (Alessandria: Amministrazione provinciale di Pavia, 1977), pp. 59-68.
- FERRERO, Adelio, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini* (Venezia: Marsilio Editori, 1977).
- FERRETTI, Gian Carlo, 'L'apprendistato del corsaro', in *I dialoghi*, a c. di Giovanni Falaschi (Roma: Editori Riuniti, 1992), pp. XI-LIV.
- FORTINI, Franco, *Verifica dei poteri* (Torino: Einaudi, 1989).
- FOURASTIÉ, Jean, 'La condizione umana in transizione', in *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, a c. di Franco Fortini (Bari: Laterza, 1965), pp. 236-262.
- G. Cer., 'E lui mi spruzzò con il DDT', *L'Unità*, 23 marzo 1980.
- GALLUZZI, Francesco, *Pasolini e la pittura* (Roma: Bulzoni, 1994).
- GAMBETTI, Giacomo, 'Intervista con Totò, uomo di due secoli', in Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, a c. di Giacomo Gambetti (Milano: Garzanti, 1966), pp. 229-251.
- GHIROTTI, Gigi, 'Il regista spiega il suo lavoro: «Ho voluto fare un'autocritica»', *La Stampa*, 13 maggio 1966.
- GIAMMANCO, Roberto, 'L'uomo dei «suburbia»', in *Profezie e realtà del*

- nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, a c. di Franco Fortini (Bari: Laterza, 1965), pp. 424-440.
- GOLINO, Enzo, *Pasolini. Il sogno di una cosa* (Bologna: Il Mulino, 1985).
- GOLLWITZER, Helmut, 'I cristiani e l'atomica', in *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, a c. di Franco Fortini (Bari: Laterza, 1965), pp. 552-558.
- GORDON, Robert S. C., *Forms of Subjectivity* (Oxford/New York: Clarendon Press/Oxford University Press, 1996).
- GRAMSCI, Antonio, *Favole di libertà*, a c. di Elsa Fubini e Mimma Paulesu (Firenze: Vallecchi, 1980).
- GRAMSCI, Antonio, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura* (Torino: Einaudi, 1949).
- GRAMSCI, Antonio, *Quaderni del carcere*, a c. di Valentino Gerratana (Torino: Einaudi, 1975).
- GRAZZINI, Giovanni, 'Uccellacci e uccellini', *Corriere della Sera*, 5 maggio 1966.
- IAFRATE, Giuseppe, 'Pier Paolo Pasolini: la terra, la luna, le nuvole', *La scena e lo schermo*, supplemento al n° 1/2, 1989, pp. 31-35.
- JALÉE, Pierre, 'Come si depreda il Terzo Mondo', in AA.VV., *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, a c. di Franco Fortini. (Bari: Laterza, 1965), pp. 84-105.
- JERKOVIC, Bodgan, 'Note sulla regia di "Uccellacci e uccellini"', *La Biennale di Venezia 26° Festival internazionale del teatro di prosa, 18 settembre - 14 ottobre 1967*, 14 ottobre 1967.
- KEZICH, Tullio, 'Una favola affascinante che lascia le idee confuse', *La Settimana Incom Illustrata*, 22 maggio 1966.
- KEZICH, Tullio, a c. di Pier Paolo Pasolini. *I film degli altri* (Parma: Ugo Guanda Editore, 1966).
- LEOPARDI, Giacomo, *Zibaldone di pensieri* (Milano: Mondadori, 1983).

- MAGALETTA, Giuseppe, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini* (Urbino: Edizioni Quattro Venti, 1997).
- MAGRELLI, Enrico, a c. di. *Con Pier Paolo Pasolini* (Roma: Bulzoni, 1977).
- MANCINI, Michele e PERELLA, Giuseppe, a c. di, *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi* (Roma: Theorema Edizioni, 1982).
- MANDEL, Ernest, 'L'apogeo del neocapitalismo', in AA.VV., *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, a c. di Franco Fortini. (Bari: Laterza, 1965), pp. 3-22.
- MARCUSE, Herbert, 'La dialettica della civiltà', in AA.VV., *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, a c. di Franco Fortini. (Bari: Laterza, 1965), pp. 386-405.
- MARCHESINI, Alberto, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini (da Accattone al Decameron)* (Firenze: La Nuova Italia, 1994).
- MASI, Edoarda, 'Aspetti del conflitto ideologico Cina-URSS', in *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, a c. di Franco Fortini. (Bari: Laterza, 1965), pp. 595-603.
- MEREGHETTI, Paolo, *Dizionario dei film 2006* (Milano: Baldini Castoldi Dalai Editore, 2005).
- MEYNEAUD, Jean, 'L'ideologia del declino ideologico', in *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, a c. di Franco Fortini. (Bari: Laterza, 1965), pp. 197-220.
- MICCICHÉ, Lino, 'Per un itinerario attraverso il cinema di Pasolini', in *Pier Paolo Pasolini. Una vita futura*, a c. di Laura Betti, Giovanni Sanvitale e Francesca Raboni (Milano: Garzanti, 1985), pp. 143-149.
- MICCICHÉ, Lino, *Cinema italiano. Gli anni '60 e oltre* (Venezia: Marsilio, 1995).
- MICCICHÉ, Lino, *Pasolini nella città del cinema* (Venezia: Marsilio, 1999).
- MICCICHÉ, Lino, 'Uccellacci e uccellini', *L'Avanti!*, 12 maggio 1966.
- MORAVIA, Alberto, 'Il regista con la grammatica', *L'Espresso*, XII, 14,

1966.

MORAVIA, Alberto, *Impegno contro voglia* (Milano: Bompiani, 1980)

MURRI, Serafino, *Pier Paolo Pasolini* (Milano: Editrice il Castoro, 1994).

MYRDAL, Jean, 'Voci di contadini cinesi', in *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, a c. di Franco Fortini. (Bari: Laterza, 1965), pp. 161-168.

NKRUMA, Kwame, 'L'unità africana', in *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, a c. di Franco Fortini. (Bari: Laterza, 1965), pp. 169-186.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, a c. di Jacques Chevalier (Parigi: Gallimard, 1954).

PASOLINI, Pier Paolo, '19 gennaio 1975. Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza', in Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari* (Milano: Garzanti, 1975).

PASOLINI, Pier Paolo, '22 settembre 1974. Lo storico discorsetto di Castelgandolfo', in Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari* (Milano: Garzanti, 1975).

PASOLINI, Pier Paolo, '25 gennaio 1975. Thalassa', in Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari* (Milano: Garzanti, 1975):

PASOLINI, Pier Paolo, '30 gennaio 1975. Sacer', in Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari* (Milano: Garzanti, 1975).

PASOLINI, Pier Paolo, '6 ottobre 1974. Nuove prospettive storiche: la Chiesa è inutile al Potere', in Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari* (Milano: Garzanti, 1975).

PASOLINI, Pier Paolo, *Appunti per un film su San Paolo*, ora in Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, a c. di Walter Siti e Franco Zabagli (Milano: Mondadori, 2001), vol. 2, pp. 1881-2020.

PASOLINI, Pier Paolo, 'Confessioni tecniche', in Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini*, a c. di Giacomo Gambetti (Milano: Garzanti, 1966), pp. 44-56.

PASOLINI, Pier Paolo, 'Dittatura in fiaba', *La Libertà d'Italia*, 9 marzo

1951.

PASOLINI, Pier Paolo, *I fanciulli e gli elfi* (1944-45), il manoscritto originale è stato solo in parte ritrovato (29 pagg.) ed è conservato presso l'«Archivio Contemporaneo 'Alessandro Bonsanti'. Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze», nella cartella IT ACGV PPP. II. 3. 50, Fondo Pier Paolo Pasolini. Il testo è stato parzialmente riprodotto (scena I e scena VIII) in Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, cit., pp. 97-106.

PASOLINI, Pier Paolo, 'Il «cinema di poesia»', in Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini*, a c. di Giacomo Gambetti (Milano: Garzanti, 1966), pp. 7-31.

PASOLINI, Pier Paolo, 'Il cinema impopolare', in Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico* (Milano: Garzanti, 1972).

PASOLINI, Pier Paolo, 'Il neo-sperimentalismo', *Officina*, 5, febbraio 1956, pp. 169-182.

PASOLINI, Pier Paolo, 'In calce al «cinema di poesia»', *Filmcritica*, gennaio 1966, pp. 8-12.

PASOLINI, Pier Paolo, *Italie magique* (1965), ora in Pier Paolo Pasolini, *Teatro*, a c. di Walter Siti e Silvia De Laude (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2001), pp. 153-164.

PASOLINI, Pier Paolo, 'La comicità di Sordi: gli stranieri non ridono', *Il Reporter*, 19 gennaio 1960.

PASOLINI, Pier Paolo, 'La libertà stilistica', *Officina*, 9-10, giugno 1957, pp. 341-346.

PASOLINI, Pier Paolo, 'L'America di Pasolini', *Paese Sera*, 18 novembre 1966.

PASOLINI, Pier Paolo, 'Laboratorio (I. Appunti en poète per una linguistica marxista; II. La sceneggiatura come struttura che vuol essere altra struttura)', *Nuovi Argomenti*, n. s. 1, gennaio-marzo 1966, pp. 14-54.

PASOLINI, Pier Paolo, 'La fine dell'avanguardia (Appunti per una frase di Goldmann, per due versi di un testo d'avanguardia, e per un'intervista di Barthes)', in Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico* (Milano: Garzanti, 2007), pp. 122-143.

- PASOLINI, Pier Paolo, 'La "gag" in Chaplin', in Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico* (Milano: Garzanti, 1972).
- PASOLINI, Pier Paolo, 'La necessità di combattere la disumanizzazione operata dal neocapitalismo', *Energie Nuove*, VIII, settembre 1964.
- PASOLINI, Pier Paolo, 'Le fasi del corvo', in Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini*, a c. di Giacomo Gambetti (Milano: Garzanti, 1966), pp. 57-59.
- PASOLINI, Pier Paolo, 'Lettera aperta', *Occhio Critico*, n. s. 2, 1966, pp. 57-58.
- PASOLINI, Pier Paolo, 'Manifesto per un nuovo teatro', *Nuovi Argomenti*, 9, gennaio-marzo 1968.
- PASOLINI, Pier Paolo, 'Marxismo e Cristianesimo', supplemento a *L'Eco di Brescia*, 20 aprile 1963.
- PASOLINI, Pier Paolo, 'Nuove questioni linguistiche', *Rinascita*, 26 dicembre 1964.
- PASOLINI, Pier Paolo, 'Una polemica in versi', *Officina*, 7, novembre 1956, pp. 283-290.
- PASOLINI, Pier Paolo, 'Una visione del mondo epico-religiosa', *Bianco e Nero*, 6 giugno 1964.
- PASOLINI, Pier Paolo, 'Voto Pci per contribuire a salvare il futuro', *Unità*, 20 aprile 1963.
- PATRIARCA, Emanuela, *Totò nel cinema di poesia di Pier Paolo Pasolini* (Firenze: Firenze Atheneum, 2006).
- PEPER, William, 'A Two-Bagger by Pasolini', *World Journal Tribune*, 17 settembre 1966.
- PERONI, Lino, 'Incontro con Pier Paolo Pasolini', *Inquadrature*, 15-16, settembre/dicembre 1968, pp. 33-37.
- PESTELLI, Leo, 'Pasolini, un marxista in crisi spirituale nel film presentato ieri al Festival di Cannes', *La Stampa*, 13 maggio 1966.
- PETRAGLIA, Sandro, *Pier Paolo Pasolini, Il Castoro Cinema*, 7-8 (Firenze: La Nuova Italia, 1974).

- PROPP, Vladimir Ja., *Morfologia della fiaba* (Torino: Einaudi, 1966).
- RABONI, Giovanni, 'Razionalità e metafora', in *Pier Paolo Pasolini. Una vita futura*, a c. di Laura Betti, Giovanni Sanvitale e Francesca Raboni (Milano: Garzanti, 1985), pp. 89-91.
- ROBINSON, Joan, 'Le comuni in Cina', in *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, a c. di Franco Fortini. (Bari: Laterza, 1965), pp. 144-160.
- RONDI, Gian Luigi, 'Esopo dà la mano a Marx nell'oscuro apologo di Pasolini', *Il Tempo*, 14 maggio 1966.
- ROVERSI, Roberto, a c. di, *Officina (Ristampa Anastatica 1955-1959)* (Bologna: Pendragon, 2004).
- RYAN-SCHEUTZ, Colleen, *Sex, the Self and the Sacred. Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini* (Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press Incorporated, 2007).
- SANGUINETI, Edoardo, 'Una polemica in prosa', *Officina*, 11, novembre 1957, pp. 452-457.
- SAPELLI, Giulio, *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, a c. di Veronica Ronchi (Milano: Bruno Mondadori, 2005).
- SAVIOLI, Aggeo, 'Hanno detto sì a Pasolini', (ritaglio di quotidiano non identificato, firmato Aggeo Savioli e datato 13 maggio 1966, conservato all'Archivio Centro Studi Pasolini presso la Cineteca di Bologna).
- SAVIOLI, Aggeo, 'Pasolini spiega il suo apologo', *L'Unità*, 14 maggio 1966.
- SCAGNETTI, Aldo, 'Apologhi "ideo-comici" sull'avvenire del mondo', *Paese Sera*, 14 maggio 1966.
- SCIASCIA, Leonardo, *La Sicilia, il suo cuore. Favole delle dittature* (Milano: Adelphi, 1997).
- SNYDER, Stephen, *Pier Paolo Pasolini* (Boston: Twayne Publishers, 1980).
- SOMMARUGA, Luigi, 'Quant'eri bella Roma', *Il Messaggero*, 9 giugno 1973.

- SPAGNOLO, Carlo, a c. di, *Sul memoriale di Yalta. Togliatti e la crisi del movimento comunista internazionale (1956-1964)* (Roma: Carocci, 2007).
- SPILA, Piero, *Pier Paolo Pasolini* (Roma: Gremese Editore, 1999).
- STACK, Oswald, a c. di, *Pasolini on Pasolini. Interviews With Oswald Stack* (London: Thames and Hudson, 1969).
- TOGLIATTI, Palmiro, ‘Memoriale di Yalta. Promemoria sulle questioni del movimento operaio internazionale e della sua unità’ (1964), ora in Carlo Spagnolo, *Sul Memoriale di Yalta: Togliatti e la crisi del movimento comunista internazionale (1956-1964)* (Roma: Carocci, 2007), pp. 202-271.
- TROMBADORI, Antonello, ‘Un corvo ideologo finisce mangiato’, *Vie Nuove*, XXI, 20, 19 maggio 1966.
- TSE-TUNG, Mao, ‘Ancora sulle divergenze fra il compagno Togliatti e noi (febbraio 1963)’, ora in *Opere di Mao Tse-Tung* (Milano: Edizioni Rapporti Sociali, 1994), vol. 19, 1961/63, pp. 199-300.
- TSE-TUNG, Mao, ‘Le divergenze tra il compagno Togliatti e noi (31 dicembre 1962)’, ora in *Opere di Mao Tse-Tung* (Milano: Edizioni Rapporti Sociali, 1994), vol. 19, 1961/63, pp. 141-167.
- TURRONI, Giuseppe, ‘Pier Paolo Pasolini: Uccellacci e uccellini’, *Ferrania*, XX, 7, luglio 1966.
- VIANO, Maurizio Sanzio, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice* (Berkeley: University of California Press, 1993).
- WIENER, Norbert, ‘Progresso ed entropia’, in *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, a c. di Franco Fortini (Bari: Laterza, 1965), pp. 603-621.
- X, Malcolm, ‘Un giorno gli schiavi bianchi saranno con noi’, in *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, a c. di Franco Fortini (Bari: Laterza, 1965), pp. 406-412.
- ZIGAINA, Giuseppe, *Pasolini e la morte. Mito alchimia e semantica del “nulla lucente”* (Venezia: Marsilio, 1987).

ZIGAINA, Giuseppe, Pasolini. "Un'idea di stile: uno stilo!" (Venezia: Marsilio, 1999).

Filmografia

1961 *Accattone*

1962 *Mamma Roma*

1963 *La ricotta*, episodio del film *Ro.Go.Pa.G. Laviamoci il cervello*

1963 *La rabbia*

1964 *Comizi d'amore*

1964 *Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo*

1964 *Il Vangelo secondo Matteo*

1966 *Uccellacci e uccellini*

1967 *La terra vista dalla luna*, episodio del film *Le streghe*

1967 *Edipo re*

1968 *Che cosa sono le nuvole?*, episodio del film *Capriccio all'italiana*

1968 *Appunti per un film sull'India*

1968 *Teorema*

1969 *La sequenza del fiore di carta*, episodio del film *Amore e rabbia*

1969 *Porcile*

1969 *Medea*

1970 *Appunti per un'Orestiade africana*

1970 *Le mura di Sana'a*

1971 *Il Decameron*

1972 *I racconti di Canterbury*

1974 *Il fiore delle Mille e una notte*

1975 *Salò, o le 120 giornate di Sodoma*

Approfondimenti bibliografici²

A. B., 'Filmische Dialektik', *Kurier*, 13 gennaio 1966.

a. bl., 'Totò premiato a Cannes tra gli animali di Pasolini', *Stampa Sera*, 21 maggio 1966.

A.P., 'Totò et le corbeau philosophe', *La Press*, 1 agosto 1966.

AA.VV., *Pasolini e Bologna*, a c. di Davide Ferrari e Gianni Scalia (Bologna: Edizioni Pendragon, 1998).

ABRUZZESE, Alberto, 'Pasolini e l'industria culturale', in AA.VV., *Per conoscere Pasolini* (Roma: Bulzoni e Teatro Tenda Editori, 1978), pp. 24-30.

ALEMANNI, Roberto, 'Uccellacci e uccellini di Pier Paolo Pasolini',

² In questa sezione sono elencati tutti i volumi, i saggi e gli articoli che, per quanto non citati nel testo o nelle note, l'autore ha consultato e consiglia al lettore che voglia approfondire indipendentemente lo studio del film. Si troverà particolarmente utile la lunga lista degli articoli pubblicati su giornali e riviste, senza dubbio la più completa per quanto riguarda *Uccellacci e uccellini*: la maggior parte di essi risalgono al 1966, anno di uscita del film, e ne testimoniano la ricezione "a caldo" da parte della critica italiana e internazionale; buona parte di essi dimostrano una ricezione positiva se non, a volte, entusiastica; alcuni, come accade, sono stroncature senza appello, se non addirittura attacchi puramente strumentali; altri ne salvano una parte (solitamente la favola francescana) e stroncano il resto; per amore di completezza e di obiettività, sono stati inclusi tutti, perché nel loro insieme sono un documento importante che testimonia la portata del dibattito che il film ha innescato allora e che ne fa tutt'oggi un'opera degna dell'attenzione degli studiosi.

- Occhio Critico*, n. s. 2, 1966, pp. 38-56.
- ANGELICCHIO, Francesco, 'È necessario distinguere l'autore dalla sua opera', *Oggi Illustrato*, 22 ottobre 64, p. 48.
- Anonimo, '«Il corvo» di Pier Paolo Pasolini', *La Città Futura*, 29 giugno 1977.
- Anonimo, 'Center Gets Opinions Of festival Films', *Box Office*, 29 agosto 1966.
- Anonimo, 'Falcons and Sparrows', *The Star*, 1 agosto 1966.
- Anonimo, 'Festival film to please Godard addicts', *The Times*, 10 dicembre 1966.
- Anonimo, 'I films italiani del settimo festival', *Corriere Italiano*, 22 luglio 1966.
- Anonimo, 'Il bilancio del settimo festival', *La Tribuna Italiana*, 10 agosto 1966.
- Anonimo, 'P.P.P. in controluce', *Il Cittadino Canadese*, XXVI, 21, 5 agosto 1966.
- Anonimo, 'Pasolini - Press Conference N. Y. Film Festival', *Film Culture*, 42, settembre 1966, pp. 101-102.
- Anonimo, 'Pasolini - Varda - Allio - Sarris - Michelson', *Film Culture*, 42, settembre 1966, pp. 96-101.
- ARECCO, Sergio, *Pier Paolo Pasolini* (Roma: Partisan Edizioni, 1972).
- ARISTARCO, Guido, 'Il donde e il dove della semiologia nel cinema', *Cinema Nuovo*, XXI, 216, marzo-aprile 1972.
- ARISTARCO, Guido, 'Pasolini ha lasciato il marxismo per Freud', *La Stampa*, 28 ottobre 1967.
- AROSIO, Mario, 'La morte del corvo', *Discussione*, 5 giugno 1966.
- BAGNACANI, Annamaria, 'P.P.P. e il corvo', *Reggio Studenti*, I, 2, dicembre 1967.
- BALDELLI, Pio, 'L'ideologia nelle strutture del linguaggio', *Nuovi Argomenti*, n. s. 2, aprile-giugno 1966, pp. 67-103.

- BANTI, Anna, 'Bellocchio e Pasolini', *L'Approdo Letterario*, XII, 34, aprile/giugno 1966, pp. 182-191.
- BANTI, Anna. '«Uccellacci e uccellini» di Pasolini', 7 settembre 1966 (Dattiloscritto conservato all'Archivio Centro Studi Pasolini presso la Cineteca di Bologna).
- BARACCO, Adriano, 'Lo scherzo balordo del magliaro impegnato', *Lo Specchio*, 22 maggio 1966.
- BARTHES, Roland, *Sul cinema*, a c. di Sergio Toffetti (Genova: Il Melangolo, 1997).
- BASSOLI, Vincenzo, 'Uccellacci e uccellini: perplessità ideologica, sicurezza stilistica'. *Settimana del Clero*, 4 settembre 1966.
- BENEDETTI, Arrigo, 'L'indipendenza di Pasolini', *Panorama*, 14 settembre 1967.
- BENEDETTI, Carla, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura* (Torino: Bollati Boringhieri, 1998).
- BERNIER, Therese, 'Au festival de film de Montréal', *L'Action*, 5 agosto 1966.
- BERTINI, Antonio, 'Pasolini, la metafora della sceneggiatura', *Filmcritica*, ottobre 1978.
- BERTOLUCCI, Bernardo e. COMOLLI, Jean-Louis, 'Le cinéma selon Pier Paolo Pasolini', *Cahier du cinéma*, 169, Août 1965.
- BETTI, Laura e GALINUCCI, Michele, a c. di, *Le regole di un'illusione. Il cinema, i film* (Roma: Associazione "Fondo Per Paolo Pasolini", 1996).
- BEVILACQUA, Mirko, 'Il cinema popolare di Pasolini', in AA.VV., *Per conoscere Pasolini* (Roma: Bulzoni e Teatro Tenda Editori, 1978), pp. 70-73.
- BEZZOLA, Guido, 'Uccellacci e uccellini, ossia un discorso che continua', *Ferrania*, XX, 9, settembre 1966, pp. 3-4.
- BIANCHI, Pietro, 'Ottimo incontro Pasolini-Totò', *Il Giorno*, maggio 1966.
- BIETTE, Jean Claude, 'Les oiseaux de Pasolini', *Cahier du Cinéma*, Janvier 1966, p. 13.

- BINI, Alfredo, 'Dal «Vangelo» a «Uccellacci e uccellini»', in Pier Paolo Pasolini, *Uccellacci e Uccellini*, a c. di Giacomo Gambetti (Milano: Garzanti, 1966), pp. 225-228.
- BINI, Luigi, *Pier Paolo Pasolini* (Milano: Letture, 1978).
- BOARINI, Vittorio, BONFIGLIOLI, Pietro e CREMONINI, Giorgio, a c. di, *Da Accattone a Salò. 120 scritti sul cinema di Pier Paolo Pasolini* (Bologna: Edizioni della Tipografia Compositori, 1982).
- BOCCA, Giorgio, 'Gli arrabbiati non siamo noi', *Il Giorno*, 21 luglio 1966.
- BOCCA, Giorgio, 'L'arrabbiato sono io', *Il Giorno*, 19 luglio 1966.
- BORGHELLO, Giampaolo, *Interpretazioni di Pasolini* (Roma: Savelli, 1977).
- BREVINI, Franco, *Per conoscere Pasolini* (Milano: Mondadori, 1981).
- BRUNETTA, Gian Piero, 'La parola nei film di Pasolini', *Cinema e Film*, giugno/agosto 1968, pp. 154-162.
- BRUNETTA, Gian Piero, *Forma e parola nel cinema. Il film muto, Pasolini, Antonioni* (Padova: Liviana Editrice, 1979).
- BRUNO, Edoardo, 'Ideologia e simbolo in Pasolini', *Filmcritica*, XVII, 167, maggio/giugno 1966.
- BUTTITTA, Pietro A., 'Pasolini sul cinema di poesia', *L'Avanti!*, 4 giugno 1966.
- BUZZONETTI, Renato, 'Uccellacci e uccellini', *Rivista del Cinematografo*, 7, luglio 1966, pp. 449-452.
- CAMILUCCI, Marcello, 'La fede e l'ideologia', *Rivista del Cinematografo*, 7, luglio 1966, p. 453.
- CAMINATI, Luca, *Orientalismo eretico. Per Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo* (Milano: Bruno Mondadori, 2007).
- CARASUOLO, Gianni, 'Totò, a prescindere', *L'Unità*, 23 marzo 1980.
- CASIRAGHI, Ugo, 'A proposito di «Uccellacci e uccellini»', *Civiltà dell'Immagine*, 1, luglio 1966, pp. 50-53.
- CAVALLARO, G.B., 'Il corvo sapiente di Pier Paolo Pasolini', *Avvenire*

- d'Italia*, 17 giugno 1966.
- CAVICCHIOLI, Luigi, 'Morto il corvo viva il poeta', *La Domenica del Corriere*, 15 maggio 1966.
- CERQUIGLINI, Enrico, 'Uccellacci e uccellini: un film sulla crisi del marxismo', *Alla Bottega*, XXVIII, 2, 1990, pp. 1-4.
- CHERUBINI, Laura, a c. di, *Pasolini e noi. Relazioni tra arte e cinema* (Milano: Silvana Editoriale, 2005).
- CIBOTTO, G.A., 'Il lavoro di Pasolini dal cinema al teatro', *Il Gazzettino*, 8 ottobre 1967.
- CODIGNOLA, Luciano, 'Uccelli buoni e uccelli cattivi', *La Fiera Letteraria*, 26 maggio 1966.
- COLEMAN, John, 'What Kind of Film Festival?', *New Statesman*, 2 dicembre 1966.
- COLUSSO, Paolo Federico, DA GIAU, Fabrizia e VILLA, Angelo, a c. di, *Le città del cinema. Per Paolo Pasolini* (Venezia: Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1995).
- COSTANTINI, Luigi, 'Totò: caporali o aquile', *Settimana INCOM Illustrata*, XVIII, 50, 12 dicembre 1965, pp. 30-35.
- CROWTHER, Bosley, 'Screen: The Two Faces of Pasolini', *The New York Times*, 17 settembre 1966.
- D.W., 'Uccellacci e uccellini', *The Gazette*, 1 agosto 1966.
- DE BENEDICTIS, Maurizio, *Linguaggi dell'aldilà. Fellini e Pasolini* (Roma: Lithos Editrice, 2000).
- DE GIUSTI, Luciano, 'Pier Paolo Pasolini e il cinema d'élite', in *Storia del cinema italiano*, a c. di Gianni Canova (Venezia: Marsilio, , 2002), vol. XI -1956/1969, pp. 82-93.
- DE GIUSTI, Luciano, *I film di Pier Paolo Pasolini* (Roma: Gremese Editore, 1983).
- DE MARTINO, Ernesto, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud* (Milano: Il saggiatore, 1961).

- DE MAURO, Tullio e FERRI, Francesco, *Lezioni su Pasolini* (Ripatransone: Sestante, 1997).
- DEWEY, Lang, 'Uccellacci e uccellini', *Film*, 47, Winter 1966.
- DORIGO, Francesco, 'Il linguaggio della psicanalisi e il cinema: Pasolini da Marx a Freud', *Rivista del Cinematografo*, 4, aprile 1970.
- DORIGO, Francesco, 'Uso e funzione della lingua nel cinema italiano', *Bianco e Nero*, 7/8, luglio/agosto 1966, pp. 50-57.
- FABBRO, Elena, *Il mito greco nell'opera di Pasolini* (Udine: Forum, 2004).
- FACCINI, Luigi e APRÀ, Adriano, 'Dialogo I', *Cinema e Film*, I, 1, inverno 1966/67.
- FACCINI, Luigi e PONZI, Maurizio, 'Intervista con Pier Paolo Pasolini', *Filmcritica*, XVI, 156-157, aprile-maggio 1965, pp. 245-251.
- FACCINI, Luigi, 'Le strutture stilistiche omologhe della realtà', *Cinema e Film*, I, 1, inverno 1966/67, pp. 57-64.
- FANTUZZI, Virgilio, 'La religiosità e il suo contrario', *Rivista del cinematografo*, XLIX, 5 maggio 1976.
- FANTUZZI, Virgilio, 'La religiosità nel cinema di Pasolini', in AA.VV., *Per conoscere Pasolini* (Roma: Bulzoni e Teatro Tenda Editori, 1978), pp. 44-47.
- FAZIO, Mario, 'Totò, grande comico, incomincia solo adesso a «fare dei film seri»', 23 marzo 1967.
- FERRERO, Adelio, 'Film sulla crisi o film della crisi', *Mondo Nuovo*, VIII, 28, 10 luglio 1966.
- FERRERO, Adelio, 'P.P. Pasolini, Uccellacci e uccellini', *Mondo Nuovo*, VIII, 23, 6 giugno 1966.
- FERRERO, Adelio, 'Pier Paolo Pasolini tra avanguardia e dopostoria', *Cinema Nuovo*, 186, marzo/aprile 1967, pp. 92-95.
- FERRERO, Adelio, 'Pier Paolo Pasolini', *Inquadrature*, 15-16, settembre/dicembre 1968, pp. 1-32.

- FERRETTI, Gian Carlo, 'La contrastata rivolta di Pasolini', in *Letteratura e ideologia. Bassani, Cassola, Pasolini* (Roma: Editori Riuniti, 1964), pp. 163-356.
- FERRETTI, Gian Carlo, 'Pasolini e l'avanguardia', *Rinascita*, XXIV, 5, 3 febbraio 1967.
- FERRETTI, Gian Carlo, "Officina". *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta* (Torino: Einaudi, 1975).
- FERRETTI, Gian Carlo, *Pasolini. L'universo orrendo* (Roma: Editori Riuniti, 1976).
- FERRY, Anthony, 'The Marxist who filmed the life of Christ', *The Daily Star*, 2 agosto 1966.
- FINK, Guido, 'Prosa e crisi dell'ideologia nell'ultimo film di Pier Paolo Pasolini', *Cinema Nuovo*, XV, 184, novembre/dicembre 1966, pp. 417-423.
- FO, Dario, *Totò. Manuale dell'attore comico* (Firenze: Vallecchi Editore, 1995).
- FORTE, Mimmo, 'Il cinema-poesia di Pasolini', *Corriere Italiano*, 5 agosto 1966.
- FORTINI, Franco, 'Esistenza e manierismo in Pasolini', in Franco Fortini, *I poeti del novecento* (Bari: Laterza, 1977), pp. 170-189.
- FORTINI, Franco, *Attraverso Pasolini* (Torino: Einaudi, 1993).
- FORTINI, Franco, *Saggi italiani* (Milano: Garzanti, 1987).
- Fr. Pal., 'Due domande a Pier Paolo Pasolini', *L'Avanti!*, 26 dicembre 1965.
- FRANCESE, Joseph, *Cultura e politica negli anni cinquanta. Salinari, Pasolini, Calvino* (Roma: Lithos Editrice, 2000).
- FRANCESE, Joseph, *Il realismo impopolare di Pasolini* (Foggia: Bastogi, 1991).
- FROSALI, Sergio, 'Pasolini teorico del film-poesia', *La Nazione*, 14 aprile 1966.
- G.C., 'L'italiano indocile', *La Tribuna Italiana*, 10 agosto 1966.

- GARDI, Kim, 'Pasolini's "Archaic Primitive": a Poetic Rebirth', *Italian Studies in Southern Africa*, 6, 2, 1993, pp. 23-35.
- GATTA, Giorgio, 'Signor Pasolini, ma è proprio sicuro di essere ancora comunista?' *Oggi Illustrato*, 22 ottobre 1964, pp. 46-48.
- GIANFRANCESCHI, Fausto, 'Il corvo di Pasolini ha un fratello maggiore', *Il Tempo Illustrato*, 27 giugno 1966.
- GIANUSI, F., 'Il copione di "Uccellacci" merita anche di essere letto?', *La Stampa*, 13 maggio 1966.
- GOLINO, Enzo, *Pasolini e i moderni. Novecento* (Milano: Bompiani, 1989).
- GORDON, Robert, 'Being and Film-Time in Pasolini's Cinema', *Strathclyde Modern Languages Studies*, n. s. 1, 1996, pp. 3-16.
- GRASSO, Mirko, *Pasolini e il Sud: poesia, cinema, società* (Modugno: Edizioni dal Sud, 2004).
- GRAZZINI, Giovanni, 'Uccellacci e uccellini; Edipo re; Teorema', in *Gli anni sessanta in cento film* (Laterza: Bari, 1977).
- GREENE, Naomi, *Pier Paolo Pasolini. Cinema As Heresy* (Princeton: Princeton University Press, 1990).
- HERRIDGE, Frances, '«Hawks and sparrows» at Festival', *New York Post*, 17 settembre 1966.
- I. K., 'Verteidiger der Ausgestoßenen', *Telegraf*, 13 gennaio 1966.
- IENGO, Francesco, *Avanguardia poetica e società tecnologica. Il linguaggio in Pimenta, McLuhan, Pasolini* (Lanciano: Rocco Carabba, 1980).
- J. B., 'Uccellacci e uccellini, de Pier Paolo Pasolini, Italie', *Chaiers du Cinéma*, 179, Giugno 1966.
- JORI, Giacomo, *Pasolini* (Torino: Einaudi, 2001).
- KATTAM, Naïm, '«Uccellacci e uccellini» de Pasolini', *Le Devoir*, 2 agosto 1966.
- KENNEDY, James, 'The London Film Festival', *The Guardian*, 19 novembre 1966.

- KERR, John, 'A Disappointing Year', *Irish Times*, 15 dicembre 1966.
- LA PORTA, Filippo, *Pasolini. Uno gnostico innamorato della realtà* (Firenze: Le Lettere, 2002).
- LANE, John Francis, 'Pasolini's road to Calvary', *Films and Filming*, March 1963.
- LAZAGNA, Pietro e Carla, *Pasolini di fronte al problema religioso* (Bologna: Edizioni Dehoniane, 1970).
- LAZARUS, Charles, 'Italian Film-maker discusses Politics', *The Montréal Star*, 2 agosto 1966.
- LE CLAIR, Louis, 'Présence de grandes vedettes', *Trois-Rivières*, 3 agosto 1966.
- LEONETTI, Francesco, 'Conversazione con Francesco Leonetti', in *Pasolini e noi. Relazioni tra arte e cinema*, a c. di Laura Cherubini (Milano: Silvana Editoriale, 2005).
- LEONETTI, Francesco, 'Pier Paolo Pasolini', *Comma 5*, II, 5, ottobre/novembre 1966, pp. 38-39.
- M. C. K., 'Sprecher für die Vergessenen', *Morgenpost*, 14 gennaio 1966.
- M. S., '«Deutsche premiere» zum Schluß', *Der Abend*, 13 gennaio 1966.
- MAGLIO, Antonio, 'Pasolini non capisce il suono delle campane', *L'Unione Sarda*, 10 settembre 1966.
- MAGLIO, Antonio, 'Un incontro nel Friuli con P.P.P. forse in fase di revisione', *La Prealpina*, 17 agosto 1966.
- man., 'Uccellacci e uccellini', *Il Secolo XIX*, 18 giugno 1966.
- MARCHESINI, Alberto, 'Longhi e Pasolini tra "fulgurazione figurativa" e fuga dalla citazione', *Autografo*, vol. 26, 1992, pp. 3-31.
- MARRANO, Giacomo, '«Tempo pagano» e «tempo cristiano» in Pasolini', in *Pier Paolo Pasolini. Una vita futura*, a c. di Laura Betti, Giovanni Sanvitale e Francesca Raboni (Milano: Garzanti, 1985), pp. 111-114.
- MARTELLINI, Luigi, *Ritratto di Pasolini* (Bari: Laterza, 2006).

- MAURIAC, Claude, 'Pier Paolo Pasolini, sourcier et sorcier', *Le Figaro Littéraire*, 1238, 9-15 febbraio 1970.
- MELI, Erminia, '«Il non verbale come altra verbalità». Il cinema di poesia tra teoria e scrittura', in *Contributi per Pasolini*, a c. di Giuseppe Savoca (Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2002), pp. 97-110.
- MORANDINI, Morando, 'Il sentimento del sacro nel cinema di Pasolini', in AA.VV., *Per conoscere Pasolini* (Roma: Bulzoni e Teatro Tenda Editori, 1978), pp. 54-57.
- MORANDINI, Morando, 'Pasolini e le ceneri di Togliatti', *L'Osservatore Politico Letterario*, XII, n°6, giugno 1966, pp. 122-124.
- MORAVIA, Alberto, 'Un corvo che ha letto Marx', *L'Espresso*, XII, 20, 15 maggio 1966.
- MUGNAI, Andrea, 'Fine stagione', *Il Ponte*, XXII, 7, 31 luglio 1966, pp. 988-991.
- NALDINI, Nico, *Pasolini. Una vita* (Torino: Einaudi, 1989).
- NALDINI, Nico, *Pier Paolo Pasolini. Vita attraverso le lettere*, a c. di (Torino: Einaudi, 1994).
- NATTA, Enzo, 'Uccellacci e uccellini', *Problemi Giovanili*, luglio 1966, 31-32.
- NIEHON, Karena, 'Gottes getreuester Opponent', *Der Tapesspiegel*, 14 gennaio 1966.
- p. virg., 'Uccellacci e uccellini', *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 19 giugno 1966.
- PALADINI, Aldo, 'Uccellini uccellacci e quattro soldati', *Vie Nuove*, XXI, 22, 2 giugno 1966.
- PANELLA, Giuseppe, *Pier Paolo Pasolini. Il cinema come forma della letteratura* (Firenze: Editrice Clinamen, 2009).
- PANICALI, Anna e SESTINI, Sergio, a c di, *Pier Paolo Pasolini. Testimonianze* (Firenze: Salani, 1982).
- PAOLOZZI, Letizia, 'Pasolini: adesso vi parlo di Pasolini', *Vie Nuove*, 23 dicembre 1970.

- PASOLINI, Pier Paolo, «Marxisants», *Officina*, n. s. 2, maggio-giugno 1959, pp. 69-73.
- PASOLINI, Pier Paolo, '10 giugno 1970. Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia', in Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari* (Milano: Garzanti, 1975).
- PASOLINI, Pier Paolo, '11 luglio 1974. Ampliamento del "bozzetto" sulla rivoluzione antropologica in Italia', in Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari* (Milano: Garzanti, 1975).
- PASOLINI, Pier Paolo, '25 gennaio 1975. L'ignoranza vaticana come paradigma dell'ignoranza della borghesia italiana', in Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari* (Milano: Garzanti, 1975).
- PASOLINI, Pier Paolo, '8 luglio 1974. Limitatezza della storia e immensità del mondo contadino', in Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari* (Milano: Garzanti, 1975).
- PASOLINI, Pier Paolo, 'Dove va la poesia?', *L'Approdo Letterario*, V, n. s. 6, aprile-giugno 1959
- PASOLINI, Pier Paolo, 'I diseredati sono il nostro «Terzo Mondo»', *Paese Sera*, 23 marzo 1966.
- PASOLINI, Pier Paolo, 'I due proletariati', *Il Mattino del Popolo*, 12 maggio 1948.
- PASOLINI, Pier Paolo, 'Il non verbale come altra verbalità', in Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico* (Milano: Garzanti, 1972).
- PASOLINI, Pier Paolo, 'Il sentimento della storia', *Cinema Nuovo*, XIX, 205, maggio-giugno 1970.
- PASOLINI, Pier Paolo, 'La fine dell'avanguardia', *Nuovi Argomenti*, n. s. 3-4, luglio-dicembre 1966, pp. 3-28.
- PASOLINI, Pier Paolo, 'La lingua scritta dell'azione', *Nuovi Argomenti*, n. s. 2, aprile-giugno 1966, pp. 67-103.
- PASOLINI, Pier Paolo, 'La mia periferia', *Città Aperta*, II, 7-8, aprile-maggio 1958.
- PASOLINI, Pier Paolo, 'La posizione', *Officina*, 6, aprile 1956, pp. 244-250.

- PASOLINI, Pier Paolo, 'La resistenza negra', in *Letteratura negra*, a c. di Mário De Andrade (Roma: Editori Riuniti, 1961).
- PASOLINI, Pier Paolo, 'Le due condizioni', *Il Mattino del Popolo*, 23 maggio 1948.
- PASOLINI, Pier Paolo, 'Nell'Africa nera resta un vuoto fra i millenni', *Il Giorno*, 20 marzo 1970.
- PASOLINI, Pier Paolo, 'Non voglio avere a che fare coi lettori d'oggi', *Il Giorno*, 14 settembre 1966.
- PASOLINI, Pier Paolo, 'Ultimo discorso sugli intellettuali', *Il Setaccio*, III, 5, marzo 1943.
- PATTI, Ercole, 'Il bravo Totò', *Il Tempo Illustrato*, 22 maggio 1966, p. 87.
- PEDULLÀ, Walter, 'Conclusa l'esperienza di Pasolini narratore?', *L'Avanti!*, 6 gennaio 1966.
- PERONA, Piero, 'Uccellacci e uccellini', *Civiltà dell'Immagine*, 1, luglio 1966, pp. 84-85.
- PONZI, Maurizio, '...e venne un uomo', *Filmcritica*, agosto/settembre 1965, pp. 432-433.
- PONZI, Maurizio, 'Datemi una strega tutta colorata', *Vie Nuove*, Novembre 1966.
- PONZI, Maurizio, 'Il cinema di Pasolini', in AA.VV., *Per conoscere Pasolini* (Roma: Bulzoni e Teatro Tenda Editori, 1978), pp. 39-41.
- PONZI, Maurizio, *Pier Paolo Pasolini* (Torino: Edizioni A.I.A.C.E., 1972).
- PROUSE, Derek, 'Guns and butter', *Sunday Times*, 20 novembre 1966.
- RADICE, Raul, «Uccellacci e uccellini» dallo schermo alla ribalta', *Corriere della Sera*, 9-10-1967.
- RANIERI, Tino, 'Vivace "tavola" sul nuovo cinema', *L'Unità*, 4 giugno 1966.
- RESTIVO, Angelo, *The Cinema of Economic Miracles. Visuality and Modernization in the Italian Art Film* (Durham, NC: Duke University Press, 2002).

- RICCI, Mario, a c. di, *Pasolini e "Il Setaccio" (1942-1943)* (Bologna: Cappelli Editore, 1977).
- RINALDI, Rinaldo, *Pier Paolo Pasolini* (Milano: Mursia, 1982).
- ROEMER, Friedrich, 'Die "dritte welt" als Filmprogramm', *Die Welt*, 14 gennaio 1966.
- ROHDIE, Sam, *The Passion of Pier Paolo Pasolini* (London/Bloomington: BFI Publishing/Indiana University Press, 1995).
- RUMBLE, Patrick e TESTA, Bart, *Pier Paolo Pasolini. Contemporary Perspectives* (Toronto: University of Toronto Press, 1994).
- RYAN–SCHEUTZ, Colleen, 'The Sacred Self: Autogenesis and Creation in Pasolini's Cinema', *Studi Pasoliniani*, 1, 2007, pp. 89-104.
- SACCHI, Filippo, 'Pasolini, Bach e un San Francesco marxista', *Epoca*, 15 maggio 1966.
- SALA, A., 'Straordinario Totò', *Corriere d'Informazione*, 5 maggio 1966.
- SALA, Giuseppe, 'Si vorrebbe un cinema con il linguaggio della poesia', *Telegrafo*, 17 agosto 1966.
- SANTATO, Guido, '«L'abisso tra corpo e storia». Pasolini fra mito, storia e Dopostoria', *Studi Pasoliniani*, 1, 2007, pp. 15-36.
- SANTATO, Guido, *Pier Paolo Pasolini, L'opera* (Vicenza: Neri Pozza, 1980).
- SAVOCA, Giuseppe, a c. di, *Contributi per Pasolini* (Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2002).
- SCALIA, Gianni, *La mania della verità. Dialogo con Pier Paolo Pasolini* (Bologna: Cappelli, 1978).
- SCHWARTZ, Barth David, *Pasolini Requiem*, a c. di Paolo Barlera (Venezia: Marsilio, 1995).
- SEGRE, Cesare, 'La volontà di Pasolini "a" essere dantista', *Paragone*, XVI, 190, dicembre 1965.
- SHORTER, Eric, 'Higher Bosh, and Cognate Art Forms', *The Daily*

Telegraph, 23 novembre 1966.

SICILIANO, Enzo, *Vita di Pasolini* (Milano: Mondadori, 2006).

SILONE, Ignazio, 'L'esperienza di Pasolini', *Tempo Presente*, dicembre 1966.

SIMON, John, 'A Fair Fourth', *The New Leader*, 24 ottobre 1966.

TAVIANI, Ferdinando, 'Uccellacci e uccellini', *Civitas*, giugno 1966, pp. 101-105.

THOMPSON, Howard, '«Gospel» Director Plans St. Paul Film', *The New York Times*, 9 agosto 1966.

TODINI, Umberto, *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, a c. di (Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995).

TRENTO, Giovanna, *Pasolini e L'Africa, l'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale* (Milano-Udine: Mimesis, 2010).

TROMBADORI, Antonello, 'Pasolini e i cattolici', *Il Contemporaneo*, IV, 41, ottobre 1961, pp. 107-110.

VERDONE, Mario, 'Uccellacci e uccellini', *Bianco e Nero*, novembre 1966, pp. 76-79.

vice, 'Una favola ideo-comica', *L'Unità*, 12 maggio 1966.

WALL, James M., 'New York Film Festival', *Christian Advocate*, 3 novembre 1966.

WILLEMEN, Paul, a c. di, *Pier Paolo Pasolini* (London: BFI, 1977).

ZIGAINA, Giuseppe, *Pasolini e il suo nuovo teatro* (Venezia: Marsilio, 2003).

Risorse internet

Centro Studi Archivio Pier Paolo Pasolini presso la Cineteca di Bologna

<http://www.cinetecadibologna.it/archivi-non-film/pasolini>



Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia

<http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/>



Pagine corsare – Vita e opere di Pier Paolo Pasolini

<http://www.pasolini.net/>



Pier Paolo Pasolini – Canale YouTube

<http://www.youtube.com/user/corvo710>



Cinema di propaganda – La comunicazione politica attraverso il cinema 1946-1975

<http://www.cinemadipropaganda.it/>



Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (AAMOD)

<http://www.aamod.it/>



Enciclica di Giovanni XXIII *Pacem in Terris*, 11 aprile 1963

http://www.vatican.va/holy_father/john_xxiii/encyclicals/documents/hf_j-xxiii_enc_11041963_pacem_it.html



Paolo VI, *Discorso del Santo Padre alle Nazioni Unite*, Lunedì 4 ottobre 1965

http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/speeches/1965/documents/hf_p-vi_spe_19651004_united-nations_it.html



