

# ICONE A STELLE E STRISCE NEL PASOLINI TENTATO DAGLI STATES

Angela Felice\*

## Abstract

Il saggio ripercorre la presenza dell'America, soprattutto cinematografica, nell'opera e nel pensiero di Pasolini. Nell'interessante storia di questo rapporto intermittente sono individuate quattro fasi: ad una prima apparizione della cultura del nuovo mondo nel dopoguerra friulano, subentra un successivo rigetto, corretto dal contatto diretto con la realtà statunitense. L'ultima fase dell'americanismo pasoliniano conosce tuttavia negli anni Settanta il ritorno alla posizione polemica del rifiuto, in parallelo con l'incupirsi pessimistico che connota il pensiero corsaro dell'ultimo Pasolini.

### *Star and Stripes Icons in Pasolini's Enticement with the States*

The essay traces the presence of America, especially its film, in the works and thought of Pasolini. In the interesting history of this on and off relationship four phases may be identified: a first appearance of the culture of the new world in Friuli after the Second World War, is followed by a form of rejection, which is then to be reshaped when Pasolini actually met with the American reality. The last phase of Pasolini's Americanism in the early seventies recaptures the original polemical attitude of refusal, conjunctly with the growing pessimism connoting Pasolini's thought of the time.

## **Pasolini e la cultura del nuovo mondo. Tappe di un dialogo**

New York? «È una città magica, travolgente, bellissima. Una di quelle città fortunate che hanno la grazia. Come certi poeti che ogniqualvolta scrivono un verso fanno una bella poesia. Mi dispiace non esser venuto qui molto prima, venti o trent'anni fa, per restarci. Non mi era mai successo conoscendo un paese. Fuorché in Africa, forse» (Fallaci 1598).

A metà degli anni Sessanta aveva ragione Oriana Fallaci nel dire che nessuno, nemmeno un comunista, non potesse non essere preso dalla vertigine, una

\* Direttrice del Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia, giornalista, pubblicista, critica teatrale.

*Oltreoceano. Pier Paolo Pasolini nelle Americhe*, a cura di Alessandra Ferraro e Silvana Serafin, 10 (2015).

volta messo piede nella Grande Mela, e non perderci la testa, mandando all'aria preconcezioni e diffidenze ideologiche della vigilia. Nessuno, nemmeno un «marxista convinto» e «cristiano arrabbiato» (Fallaci 1596), insomma Pasolini, di cui infatti fu la Fallaci a raccogliere quelle espressioni di totale incantamento e quasi di candore fanciullesco nel corso di un'intervista al poeta, poi uscita su *L'Europeo* del 13 ottobre 1966.

L'entusiasmo di quell'inedito Pasolini a stelle e strisce non passò peraltro inosservato sul fronte della sinistra italiana, come prova la reazione interlocutoria di un lettore che su *Paese Sera* gliene chiese spiegazioni, peraltro ottenendole puntualmente dal diretto interessato. Sulla testata, poco più di un mese dopo, il 18 novembre, fu infatti lo stesso Pasolini, con l'intervento "Guerra civile" non più mediato dal filtro giornalistico (1429-1439), ad argomentare e razionalizzare il senso politico del suo eterodosso innamoramento per l'America o, meglio, per quella frazione di America che ne aveva sollecitato l'entusiasmo.

A New York Pasolini arrivò per la prima volta nel 1966, inizialmente ai primi di agosto, al ritorno dal festival del cinema di Montreal dove era stato proiettato "Uccellacci e uccellini", e poi subito dopo, in settembre, per una visita più lunga, che lo irretì e lo frastornò, lasciandolo «confuso» (Pasolini. "Un marxista a New York": 1603) tra l'ammirazione per la vitale controcultura radicale dei ghetti neri e della contestazione beat e il rispetto per il sistema americano, tra il luccichio di Manhattan e l'inferno di quartieri più tragici, violenti e disperati, Harlem come Brooklin.

«Devo tornare, devo approfondire» (1603), dichiarò ancora alla Fallaci, confidandole sull'onda dell'esaltazione anche il proposito di trasferire proprio lì, nel *melting pot* moderno del laboratorio newyorchese e degli *States*, l'ambientazione del film su san Paolo, con la sua «risposta santa, cioè scandalosa» (1601), alla corruzione del presente. Quel progetto, a lungo accarezzato, non andò mai in portò, così come sfumò presto anche il *dream* americano di Pasolini, che tornò in America tre anni dopo, nel marzo del 1969, ma solo per ricavarne impressioni amareggiate di disillusione, rovesciate rispetto all'euforia per il fermento della metropoli di un mondo nuovo e giovane, un Eldorado del mondo in cui vivere – così gli era parso nel 1966 – «come in una vigilia di grandi cose» e con la sensazione che lì «tutto stia per cominciare» ("Guerra civile": 1430).

Ritornerò sulle ragioni che motivano questa altalena mossa tra una folgorante attrazione e poi un ritrovato raffreddamento, altalena che va riportata non tanto a fatti oggettivi, ma soprattutto al mutare della visione politica dello stesso poeta e al passaggio, in lui, dall'utopia della possibile speranza nel cambiamento rivoluzionario al deserto di una più plumbea disperazione. Resta il fatto che il 1966 segna il punto di maggior empatia tra Pasolini e gli *States*, al culmi-

ne di una parabola di crescente attenzione sensibile che, non nata da zero, conosce infatti altre precedenti puntate di interesse. «Dell’America sono innamorato fin da ragazzo» (“Un marxista a New York”: 1600), dichiarò ancora in quel fatidico 1966, rievocando il fascino esercitato su di lui, se non dalla letteratura, certo dal cinema statunitense, con le sue immagini forti di un’America «violenta, brutale» (1600).

Sarebbe lungo, e in questa sede tutto sommato improduttivo, stilare un repertorio analitico dei tanti e intermittenti rinvii testuali alla cultura del Nuovo Continente che occhieggiano nella pagina e nell’immaginario visivo di Pasolini, prima del suo diretto contatto con la realtà umana e culturale d’Oltreoceano. Giova semmai isolare alcune poche figure dal carattere fortemente iconico e condensarvi simbolicamente reti di significato più vasto, verificabili anche nelle altre scelte espressive coeve adottate dallo scrittore-cineasta.

### **Immagini di gioventù nell’Italia americana della libertà e della licenza**

Ecco dunque che, già nel giovane Pasolini del dopoguerra friulano e poi in quello più maturo dei primi anni Sessanta, balzano con prepotenza in primo piano due emblemi smaglianti del mondo americano o, meglio, del cinema dei divini di Hollywood, fabbrica ‘industriale’ di miti, sogni e stelle. Prorompe così, con la stupenda forza oscena e spudorata di un’apparizione quasi ierofanica, la bellezza debordante di Rita Hayworth protagonista del film “Gilda” di Charles Vidor (1946)<sup>1</sup>, la cui descrizione sigilla con la potenza espressionistica dello choc le pagine struggenti ed elegiache di *Amado mio*, il romanzo breve giovanile edito postumo nel 1982 in cui Pasolini decanta il suo tormentato desiderio omosessuale. Sullo schermo del cinema all’aperto di Caorle la bellezza «equivoca e angelica» (263) della strepitosa star dalla chioma rossa esplose come l’atomica cui venne subito associata, fa ansimare e infoiare nella libidine collettiva la platea popolare che ne adora l’eccezionalità erotica<sup>2</sup>, provoca un estenuato languore sensuale nel cuore di Desiderio, infelice innamorato. «Immenso corpo» (263) è il corpo di questa Gilda dalla

<sup>1</sup> “Gilda”, il film di Charles Vidor con Rita Hayworth, all’epoca moglie di Orson Welles, e Glenn Ford, uscì nel 1946, con distribuzione in Italia nel 1947. “Amado mio”, la celebre canzone cantata da Rita Hayworth, è di Robert-Fischer-Derilli. Pasolini pensa a quel titolo già nel 1950, come scrive in una lettera a Silvana Mauri l’11 febbraio di quell’anno.

<sup>2</sup> È un’immedesimazione che Pasolini ripropone anche nel film “Che cosa sono le nuvole?” (girato nel 1967 e distribuito nel 1968) in cui il pubblico popolare risulta incapace di distinguere tra la realtà e la sua rappresentazione.

«bellezza di contadina» che si sfilava il guanto «con delicata libidine e furiosa pazienza» (263), a spia metonimica di uno *strip-tease* che non serve mostrare e a coagulo di una sequenza di contrasti tutti pasoliniani che ne traducono l'ambiguo volto «di sorella e di prostituta» (263), di creatura sospesa tra cielo e carne.

Con lei è l'America della libertà e della licenza a campeggiare sullo schermo di una piccola periferia contadina. E la diva bellissima e inarrivabile tematizza e incentiva i comportamenti non più repressi di una nuova disinvoltura, anche erotica e soprattutto maschile, che erano impensabili nei costumi pudichi dell'Italia fascista, cattolica e contadina, ma che ora, nel dopoguerra della liberazione, paiono consentiti e incentivati dal modello di una mitica America delle opportunità e dell'emancipazione. Non per nulla, lo spogliarello solo alluso di Gilda si accompagna sulla pagina pasoliniana alla promessa d'amore del ritroso Iasìs, finalmente concesso all'innamorato Desiderio e anch'esso lasciato nell'ambiguo silenzio del non detto.

Nel dopoguerra avanzano dunque i miti americani, di cui Gilda-Rita pare una stellare antesignana e che ancora non sono avvertiti come le false sirene che possono inquinare l'umile Italia, allora tesa al suo riscatto civile e alla conquista della libertà. Così non pare nemmeno per la vita dei tre ragazzi – Milio, Eligio, Nini – di cui Pasolini racconta il percorso di formazione (e di delusione) nel romanzo *Il sogno di una cosa*, pubblicato a Roma nel 1962 quasi per un congedo dalla prosa di romanzo tradizionale e dalla stessa produzione giovanile ma progettato in Friuli già nei tardi anni Quaranta. Anche in quell'affresco epico di popolo, ambientato nel dopoguerra del 1948-1949 e in una minuscola periferia contadina, sono i giovani a rivelarsi sensibili alle influenze americane e a imitarne i simboli negli abiti o in nuovi gusti musicali, ma senza che queste mode esterofili introducano sostanziali fratture e frizioni nella vita della comunità e tra le generazioni.

Nella 'sagra', tradizionale momento di passaggio con cui il romanzo si apre, i ragazzi contadini sfoggiano camicie «alla cow-boy» e all'«americana» (11) e uno di loro, Eligio, il più scontento o il più ingenuo, si cimenta anche in uno sgangherato e improbabile *boogie-woogie*, convertendo una scopa in una immaginaria chitarra, concorrente della fisarmonica, ed esibendo un repertorio canoro da «negro» supportato da uno strampalato inglese inventato:

Era un ritmo di boogie, che Eligio cantava proprio come un negro: tving, ca ubang, bredar, lov, aucester, tving tving, morrou thear... Se ne stava tutto raggomitolato sulla scopa, accavallando le gambe; guardava negli occhi ridendo gli ascoltatori, non cessava un momento di ridere con quei suoi occhi ardenti che sembravano due pezzi di vetro. Non si riusciva a capire che cosa cantasse, se fosse uno scherzo o una cosa da pazzo, comunque non finiva mai. E lui rideva sempre battendo con le dita

sulla scopa un ritmo perfetto, e cercando chissà dove le parole e il motivo: den breidar, tuinding fear... (13-14).

Dopo un primo sconcerto da parte dei più vecchi, questi nuovi segnali non generano apprensione o inquietudine, ma rallegrano e divertono. E del resto, nel dopoguerra ancora vivificato dagli ideali resistenziali di giustizia e libertà, sono altri i problemi veri per cui i diseredati possano preoccuparsi e lottare: la fame, innanzitutto, che spinge ancora all'emigrazione, e poi il diritto alla dignità del lavoro, che induce a mettersi il fazzoletto rosso al collo e a protestare contro i proprietari terrieri. Semmai, a quelle reazioni attive per il riscatto collettivo dalla miseria materiale pare che l'incentivo del vitalismo possa venire proprio dal modello dell'America, un'America non amara né ancora sospetta come regno del capitale e culla di false felicità consumistiche.

Le mode americaneggianti, indossate dai giovani come provocatori abiti d'accatto, disegnano scenari più allarmati solo più tardi e solo allora contribuiscono a porre al centro dell'attenzione la 'questione giovanile', avvertita come problema e come strappo in quella continuità tra padri e figli, adulti e ragazzi, che fu concetto particolarmente caro al pensiero pasoliniano. È il caso dei *teddy boys* che anche in Italia, insieme al nuovo gusto del rock, sollecitò negli anni Cinquanta osservazioni più o meno sconcertate e moralisticamente censorie. Si trattava di inedite tendenze generazionali che, sulla scia dell'influsso straniero di marca per lo più anglofilo, parevano acclimatare e sdoganare atteggiamenti nuovi di sospettabile fenomenologia, tanto sul piano della tendenza giovanile alla spoliticizzazione quanto su quello della rottura con gli adulti, esclusi dalle inedite forme autonome di aggregazione e di divertimento rivendicate da una esplosiva 'gioventù bruciata'. Come il suo solito, Pasolini volle verificare di prima mano il fenomeno, recandosi per alcune settimane del 1959 tra i *teddy boys* milanesi e ricavando da quel soggiorno la sceneggiatura per il film "La nebbiosa", non realizzato poi secondo i suoi intenti e oggi leggibile nella sua interezza anche come documento della vorace e lucida curiosità sociologica del suo autore<sup>3</sup>.

Sempre pronto a intercettare quanto si muove intorno a lui, in questo caso in una metropoli del nord già toccata dal *boom* e percorsa in tutti gli ambienti sociali, Pasolini traccia una sorta di *Satyrikon* moderno per una storia dura di violenza funerea e disperata, di cui i giovani di una gang aggressiva si rendono

<sup>3</sup> Rinvio all'edizione de *La nebbiosa*, a cura di Graziella Chiarocci. Da ricordare che i registi Gian Rocco e Pino Serpi ne ricavarono nel 1963, tradendo molto la trama, il film "Milano nera", che fu un fiasco al botteghino, nonostante il nome di Pasolini campeggiasse sui manifesti.

protagonisti per un'intera notte balorda. Mimetizzati sotto divise nere di cuoio, ciuffi vistosi di chiome esibite e nomi da banda (il Teppa, Toni detto "Elvis", il Contessa, Mosè, il Gimkana e Rospo, il capo), sono giovani da subcultura teppistica e nichilista, incattiviti, oltre e più che dai modelli di importazione d'oltreoceano, dall'ipocrisia perbenista di padri reazionari e scioccamente paternalisti. È la tesi interpretativa di Pasolini<sup>4</sup>, che non manca così di evidenziare la lontananza e la diversità di quei nuovi comportamenti generazionali dall'innocenza contadina della meglio gioventù friulana e dalla spavalda, ingenua maramaldaggine borgatara dei ragazzi di vita. Così si profilano all'orizzonte le avvisaglie del futuro grado zero di mostruose gioventù a venire, nella nuova Preistoria della mutazione antropologica.

Siamo del resto a ridosso degli anni Sessanta, un giro di boa per lo scrittore che avverte intorno a sé un mondo che cambia e si stravolge. E in lui, mentre paiono esaurirsi le culture popolari e sbiadire anche i riferimenti ideologici, *in primis* gramsciani, che ne avevano consentito la rappresentazione, emergono perciò sia la necessità di una ridefinizione del ruolo dell'artista-testimone che la ricerca di altri strumenti con cui esprimere un nuovo sentimento della crisi. Nel 1961, con "Accattone", il poeta passa dietro la macchina da presa e sceglie il cinema che, secondo la nota poetica pasoliniana, garantisce linguisticamente la restituzione della realtà attraverso la stessa realtà, senza filtri e simbolismi verbali. Fu opzione straordinaria e insieme scelta polemica di campo anche nei confronti del mondo delle lettere, trincerato in astratto elitarismo negli esercizi formalistici e iperletterari della neo-avanguardia, raccolta attorno al Gruppo 63.

### L'America della rabbia e della crisi

Appunto dal cinema pasoliniano dei primi anni Sessanta provengono altre due icone dello *star system* americano, che, proprio in virtù della forza internazionale della loro visibilità, possono rafforzare il discorso polemico che ormai lo scrittore intrattiene col suo tempo e, di striscio, anche con gli inquinamenti provenienti dall'oltreoceano capitalistico. Il riferimento va naturalmente a Orson Welles e soprattutto a Marilyn Monroe, presenti rispettivamente, anche se con diverse direzioni di senso, nel film "La ricotta" e nel video-documentario "La rabbia", entrambi realizzati nel 1963.

Scelto non per incarnare se stesso, come sostiene Robert Gordon (193)<sup>5</sup>, e nemmeno per impersonare un regista geniale e raffinato di Hollywood impegna-

<sup>4</sup> Si veda al riguardo Pasolini, "La colpa non è dei *teddy boys*": 92-98.

<sup>5</sup> Sul dibattito al riguardo, cf. anche Subini 117-125.

to sul set di un kolossal ‘americano’ sulla Passione, Welles è invece leggibile come l’alter ego di Pasolini che vi proietta le sue scissioni di artista in crisi, un artista ora lacerato tra la coscienza colpevole del successo mondano e del cinismo estetizzante, in cui rischia di isterilirsi il suo rapporto con i ‘povericristi’, e l’urgenza della polemica contro nuovi pericolosi nemici, che avanzano in un paese traghettato al benessere troppo in fretta e ancora marchiato da vizi antichi e nuovi: l’arroganza dei potenti, il servilismo e il qualunquismo della cultura e, modernamente, la volgarità dei media e della incipiente società di massa. «La società italiana» – così il regista Welles raggela con furore il giornalista-lacchè che lo intervista sul set – resta «il popolo più analfabeta, la borghesia più ignorante d’Europa» (Pasolini. *Per il cinema*: 336). Se le cose stanno così, cioè senza difese, è inevitabile ipotizzare che la cittadella italiana possa essere facilmente colonizzata e deturpata dalla modernità del danaro e del falso edonismo materiale.

Nella “Ricotta”, la figura del regista-alter ego, costruita nel segno dell’ambiguità, si eleva dunque a incarnazione imponente della pachidermica paralisi cui, secondo il tormento civile di Pasolini, può approdare l’arte ‘impegnata’ e critica nel contesto di una società che non ne sente più la necessità. A contragenio con questa posizione, non ha dubbi invece il Pasolini indignato che, su sollecitazione del produttore Gastone Ferranti e con la collaborazione di Carlo di Carlo, si mette all’opera per montare immagini, fotografie e soprattutto materiali di repertorio del cinegiornale “Mondo libero” (1951-1959) in vista del film “La rabbia”, in cui documentare la storia del dopoguerra non solo italiano e corredarne la visione con originali commenti in prosa e in versi.

È noto che, per lo scomodo anticonformismo di quel montaggio e per la sua dichiarata presa di posizione ideologica, a Pasolini fu affiancato il nome di Gianino Guareschi, una penna acuta e visceralmente anticomunista, così da garantire una sorta di contraddittorio tra punti di vista opposti, da sinistra e da destra, sugli stessi fatti storici. L’operazione non decollò, lo stesso Pasolini dichiarò di voler ritirare la sua firma da un’opera che non riconosceva più come sua e di fatto il film uscì ben presto dalle sale, nel disinteresse generale. “La rabbia” resta invece uno straordinario documento di film ‘lirico’ di denuncia della cui originalità lo stesso autore era conscio, ispirato dall’ambizione – così scrisse su *Vie Nuove* – di «inventare un nuovo genere cinematografico» e di «fare un saggio ideologico e poetico con delle sequenze nuove» (De Palma 58-62).

In effetti nel montaggio acronologico e ritmico dei vari materiali (filmati, fotografie, riproduzioni di quadri, brani tratti da altri film) il risultato era del tutto originale per la coerenza tra le intenzioni e le soluzioni formali adottate, ossia tra l’attacco frontale alla nuova configurazione dell’Occidente edonista e guerrafondaio, propagandato da compiacenti mezzi di comunicazione di massa, e la decontestualizzazione e risemantizzazione dei materiali visivi, giustap-

posti per contrasti secchi o spiazzati da commenti che ne smentivano le immagini. Di quel nuovo modo verbo-visivo, che smantellava e smascherava le menzogne mediatiche della società che Guy Debord avrebbe definito «dello spettacolo» già nel titolo del suo celebre saggio del 1967, basti l'esempio del commento che accompagna la sequenza dell'elezione di Ike Eisenhower, acclamato tra le urla festanti della folla:

La gioia dell'americano che si sente uguale a un altro milione di americani nell'amore per la democrazia: questa è la malattia del mondo futuro! Quando il mondo classico sarà esaurito – quando saranno morti tutti i contadini e tutti gli artigiani – quando l'industria avrà reso inarrestabile il ciclo della produzione e del consumo – allora la nostra storia sarà finita (Pasolini. “La rabbia”: 381-382).

Questa America non promette più l'euforia della libertà, della gomma da masticare, del jazz e dell'abito anticonformista. È un'America padrona, regno del dollaro, dei successi facili, delle guerre e della propaganda televisiva. Un'America che, appunto, suscita la rabbia degli intellettuali critici come Pasolini, indignati dai misfatti e dal contagio del mondo del capitale ma anche non arresi e impegnati a rilanciare i segnali della speranza rivoluzionaria che trapelano da tanti fatti contemporanei: le lotte per la liberazione coloniale dei paesi poveri del Terzo Mondo o le nuove forme di protesta contro le ingiustizie di classe.

Con sguardo epocale, nella “Rabbia”, Pasolini interpreta criticamente la società del suo tempo, sottraendola al suo essere cronaca ancora opaca e di impervia decifrabilità. Vi ritaglia fatti terribili di morte e insieme barlumi alternativi di ribellione, ricorre a figure anonime e a nomi celebri della storia, evidenzia lo scontro tra i ricchi e i poveri del mondo, con l'esito funereo di tante vittime, oscure o famose e bellissime, che restano sul tappeto. Ecco allora l'icona Marilyn, stella bionda di celluloidi del desiderio internazionale, che fu trovata senza vita a Hollywood il 4 agosto 1962. E qui, incorniciata dall'immagine dello scoppio della bomba atomica, la diva meravigliosa è sublimata poeticamente solo in una figura di vittima, emblema d'innocenza calpestata dalla spietata macchina dell'industria del successo, che crea, esalta e poi divora i suoi miti. È solo una «sorellina più piccola» e indifesa (Pasolini. “La rabbia”: 397-399) nel commento in versi che, come per un delicato canto di morte, Pasolini le dedica, recuperando il testo di una canzone già composta per il recital *Giro a vuoto n.3* dell'amica attrice Laura Betti.

Con quel meraviglioso epicedio – nella “Rabbia” il risultato più «riuscito» poeticamente (Pasolini. *Per il cinema*: 3067) anche per il suo autore – un'ombra luttuosa si proietta sulla sequenza di fotografie che colgono l'attrice in istantanee di raggelante bellezza, nella metamorfosi da bambina e ragazza semplice a pin-up e star del jet-set, morta infine in tragica solitudine come gli umili e gli esseri comuni.

Non diva o bambola sexy, Marilyn è cantata dal poeta-cineasta Pasolini solo per la fragilità ferita di bambina senza protezione, che la eleva simbolicamente a facile preda e a martire dello sfruttamento mercantile e di un implacabile *star system*: una «colombella d'oro» deturpata dai «giochi maledetti» dei fratelli maggiori e travolta dalla sua stessa bellezza «sopravvissuta dal mondo antico» (Pasolini. “La rabbia”: 399) Con la sua scomparsa – conclude il poeta con i suoi versi commossi – muore anche il mondo, «abbandonato al suo destino di morte» (399).

### L'altra America della contestazione pura e dell'azione

Per tornare al punto da cui è iniziato questo nostro viaggio nell'insolita geografia di un Pasolini a stelle e strisce, può dunque suonare strano che appena tre anni dopo la crisi d'identità artistica de “La ricotta” e la cruda stigmatizzazione politica de “La rabbia” la rotta si inverte clamorosamente e che il feroce corpo a corpo ingaggiato fin lì da Pasolini con il demonio americano, colpevole di tanti mali e tanti delitti, si rovesci in direzione positiva. Nel 1966, nella presa diretta con il crogiolo multiculturale e multirazziale della realtà statunitense, prevalgono – lo si è visto – la curiosità, lo stupore, l'esaltazione. Ma a questo punto occorre precisare anche entro quali ambiti e per quali ragioni queste reazioni di entusiasmo si attivino. Nella già citata intervista di Oriana Fallaci, Pasolini non si esime infatti dal sottolineare la cupezza conservatrice della vita americana di ogni giorno, dove cova e prospera l'irragionevolezza dell'odio razzista e della violenza. Non manca nemmeno di evidenziare il conformismo di un presunto, e peraltro astratto, uomo medio americano, al cui modello idealizzato gli ex poveri e gli immigrati aspirano ad assimilarsi, per subalternità psicologica o disperazione, presi dall'ansia piccolo-borghese dell'integrazione e della condivisione dei piccoli privilegi, magari a rate, del benessere. E perfino, con stupore dell'intervistatrice, isola dall'eccitante skyline di New York flash tutti suoi e provocatori su una «misera da ex colonia, da sottoproletariato» (“Un marxista a New York”: 1602).

È altra, allora, l'America che esalta il marxista italiano, il quale si ritaglia nel *melting pot* della sorprendente megalopoli itinerari e personaggi congeniali a sé e al suo sguardo curioso, libero e sincero, prima di tutto con se stesso. È dunque l'America alternativa e non conforme dei ghetti e dei giovani, l'America dove il pragmatismo si allea all'idealismo e dove i campioni in jeans di quel «trasumanar e organizzar»<sup>6</sup> superano le etichette, che lì paiono logore e inutilizzabili, del

<sup>6</sup> *Trasumanar e organizzar* è il titolo della raccolta poetica del 1971 in cui Pasolini traduce in versi sperimentali la riflessione sull'ossimoro tra la meditazione e l'azione, con richiamo particolare alla figura di san Paolo, santo e insieme fondatore della Chiesa.

comunismo e dell'anticomunismo e si elevano a nuovi «mistici della democrazia» (1601) e della lotta per la conquista dei diritti individuali. È insomma l'America della *New Left*, il cui spirito rivoluzionario si incarna in personaggi che vivono ai margini del lusso verticale di Manhattan. Lucciole, si potrebbe dire, come il sindacalista negro contrario alla non-violenza di Martin Luther King che, attraverso i meandri di Harlem, accompagna Pasolini al capezzale di un operaio caduto dal 46<sup>mo</sup> piano o i tre pacifisti che, Davide contro Golia, intonano una canzone di protesta mentre sfila il corteo neonazista che inneggia alla guerra del Vietnam o ancora *l'homeless* ubriaco incrociato sulle scale che portano all'atelier del fotografo-glamour Richard Avedon (1603-1606).

Scomparse le icone spettacolari, ora ci sono solo anonime presenze umane idealizzate, specie di colore, che possono condensare e simboleggiare reticoli di significato, se si esclude Allen Ginsberg, figura di «poeta fratello» amato in quanto «vivente contraddizione» (Pasolini. *Poeta delle Ceneri*: 31-32), come si legge nel *Poeta delle Ceneri*, il bellissimo poemetto pensato come racconto autobiografico in versi per un immaginario giornalista americano e appunto steso in conseguenza del soggiorno negli *States*.

Del resto, proprio a questo testo poetico sono affidate le ragioni più profonde dell'innamoramento pasoliniano per una parte della società americana, che poi per un'altra metà permane come la terra ostica del capitale, dove «la vita è una scommessa/ da vincere o da perdere» e dove vige la legge dell'enorme maggioranza benpensante, con il suo Dio «idiota» «come ogni cittadino medio» (35).

L'altra America dei pacifisti, degli spiritualisti e dei beat, tutti un po' folli, impartisce a Pasolini la lezione decisiva della 'contestazione pura' e dell'azione', per esprimersi nella vita e lì, con parole mutate dagli slogan delle Black Panther, «gettare il corpo nella lotta». In questo rifiuto di essere solo una «bestia da stile»<sup>7</sup> e in questa enfasi dell'agonismo corporeo, Piero Gelli ha colto anche un qualche riflesso del trauma fisico che colpì Pasolini nel marzo 1966 per una grave emorragia da ulcera e lo costrinse a letto per un mese, mettendolo per la prima volta di fronte alle avvisaglie dell'invecchiamento e della debolezza (Gelli 15). È vero tuttavia che l'esaltazione del vitalismo, appreso dall'altra America della contestazione e della Nuova Sinistra radicale, si fonda su radici politiche ben più profonde della pura traccia psichica di un ossessivo culto della giovinezza fisica. Essa era soprattutto una provocazione estremista lanciata dal comunista anomalo e poeta civile Pasolini al suo stesso paese, l'Italietta in cui il comunismo si stava ammorbidente, burocratizzando e restaurando in revisionismo e

<sup>7</sup> *Bestia da stile* è il titolo della tragedia in versi di tormentata scrittura (1966-1974) in cui Pasolini riflesse molta parte di sé nel protagonista Jan.

la borghesia allargava la sua egemonia totale, fagocitando inesorabilmente il mondo contadino e operaio nel proprio stile di vita, assolutizzato come il migliore possibile. È su questi bersagli che ora Pasolini, attraverso l'esaltazione della sua fetta di America libertaria e lo scatto di energia tonificante che gliene è derivata, intende appuntare il tiro principale della polemica, di lì a poco arroventata anche contro i «figli di papà», non certo figli dei fiori, di un Sessantotto stigmatizzato e interpretato come piccolo sovversivismo e faida verticale interna alle generazioni borghesi (Pasolini. "Il Pci ai giovani!!": 1440-1450).

### Verso il disincanto

Peraltro decresce ben presto anche l'entusiasmo per l'America, in cui Pasolini tornò ancora nel 1969, come si è detto, ma con occhi disincantati e ironici. New York – scrisse allora ("Incontro col Living": 1205-1207) – resta «sublime» e la sua «misteriosa» gente «non ha equivalenti in Italia». Ma nella Grande Mela la protesta pare ora solo «ostentata e codificata», ristretta a gruppi settari e vagamente omertosi, e la stessa disinvoltura anticonformista del vestire è diventata norma, moda e divisa di appartenenza. E inoltre il potere di provocazione del Living Theatre è scemato proporzionalmente al crescere quantitativo del suo successo. Il suo guru Julian Beck, con il suo «piccolo cranio calvo scintillante», pare il cerimoniante iniziatico di un «rito estetico» che ambisce a farsi pragmatico per inerzia misterica.

Davvero, per Pasolini, New York si stacca come l'«ombelico del mondo» (1206) e lo specchio della realtà. Ma ora ne rimbalza una sospensione mortuaria in cui è scomparsa la forza trascinate della protesta vitale, con i suoi cortei e i suoi menestrelli geniali, Ginsberg o Bob Dylan. Ne è rimasto il guscio di folklore, «come la stupenda squama di un serpente sgusciato via, sotto terra, *underground*, a lasciare capelloni spenti, piccoli *gangster*, folle di disperati a popolare l'America di Nixon» (1207).

Alle soglie degli anni Settanta l'America non parla più per Pasolini. E ormai, come disse nell'ultima intervista rilasciata a Furio Colombo il giorno prima di essere ucciso, «siamo tutti in pericolo» (1730).

### Bibliografia citata

- Colombo, Furio. "Siamo tutti in pericolo". Intervista a Pasolini. *La Stampa - Tuttolibri* (8 novembre 1975). Pier Paolo Pasolini. *Saggi sulla politica e sulla società*. Ed. Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Mondadori (Meridiani). 1999: 1722-1730.
- Debord, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris: Buchet-Chastel. 1967.