

noi

CAFFÈ MICHELANGIOLO

La morte non è nel non poter comunicare ma nel non poter più essere compresi



Pubblicata per conto di
Accademia degli Incamminati di Modigliana
Via dei Frati 11 | Modigliana (FC)
www.accademiaincamminati.it

Associazione culturale Caffè Michelangiolo
Via degli Artigiani 45 | Calenzano (FI)
www.caffemichelangiolo.it

Direttore
Andrea Del Carria
Segretario di redazione
Giancallisto Mazzolini
Redazione

Maria Grazia Fantini
Eliana Ferrari
Chiara Lotti
Lorenzo Tofi
Per la stesura della bibliografia
Lorenzo Tofi
Social media
Maria Grazia Fantini
Eliana Ferrari

Redazione
Via Fattori 15. 50132, Firenze (FI)
noi@caffemichelangiolo.it

Grafica
Fattori15  fattori15studio
Stampa
Litografia Fabbri - Modigliana (FC)

ISSN 2611 - 4089

In copertina
Luigi Ghirri, dalla serie *Paesaggio italiano* (1980-1992)
Gabriele Basilico, dalla serie *Sezioni di paesaggio italiano* (1996)
dalla locandina di *Porcile*, Pasolini (1969)
Nella pagina seguente
da *Il pianto della scavatrice*, in *Le ceneri di Gramsci*

*Dove non espressamente dichiarato dalla didascalia,
l'immagine è un'elaborazione grafica a cura
dell'impaginatore*



Sommario

inpagina

Marta Spanò <i>Narrazioni per immagini</i>	6
Caterina Innocenti <i>Il tema della paternità</i>	8
Andrea Del Carria <i>Io so, il pensiero debole e la Coca-Cola</i>	10
Alessio Lega <i>“Povero Pasolini!”</i>	12
La redazione <i>Il colpo di stato - un estratto dello spettacolo di Ascanio Celestini</i>	14
Sara Gaggio <i>Salò</i>	16
Chiara Ciucci <i>Petrolio: il romanzo sul potere</i>	18
Chiara Lotti <i>Periferia e decoro</i>	20
Maria Cora Corrarò Museo Fattori <i>Il vero com'è</i>	24

fuoripagina

NoTavinfo <i>Contro la militarizzazione e la criminalizzazione del movimeno No Tav</i>	28
Simone De Nardis <i>Le soprintendenze uniche</i>	30
Daniele Ranieri <i>Le fontane Campari</i>	32
Emanuela Bruno <i>La pittura come necessità</i>	34
Marco Licari <i>NFT</i>	36



Piange ciò che ha
fine e ricomincia, ciò che era
area erbosa, aperto spiazzo, e si fa
cortile, bianco come cera,
chiuso in un decoro ch'è rancore;
ciò che era quasi una vecchia fiera
di freschi intonachi sghebbi al sole,
e si fa nuovo isolato, brulicante
in un ordine ch'è spento dolore.
Piange ciò che muta, anche
per farsi migliore. La luce
del futuro non cessa un solo istante
di ferirci: è qui, che brucia
in ogni nostro atto quotidiano,
angoscia anche nella fiducia
che ci dà vita, nell'impeto gobettiano
verso questi operai, che muti innalzano,
nel rione dell'altro fronte umano,
il loro rosso straccio di speranza



NARRAZIONI PER IMMAGINI

Pier Paolo Pasolini e le Arti Visive

Fare arte è un rito che mette in scena tutta una serie di gesti conferendo sacralità al Reale. Fare arte consiste nel coraggio di affermare una verità. Fare arte è una provocazione. È espressione della volontà di generare reazioni attive nei corpi inerti della società. È trasformare un brusio in suono... o in rumore. Poliedrico, controcorrente e controverso, difensore di una libertà sempre più soffocata dal sistema capitalistico, Pier Paolo Pasolini sceglie di fare arte, di fare poesia, quindi di creare. E quel che crea è qualcosa di definibile solo nella forma in cui appare: poesie, romanzi, saggi, film; categorie dai confini mobili nella mente del poeta bolognese. Continuamente irrinconoscibile, fedele a se stesso e a ciascuna delle Muse, Pasolini sceglie di attraversare il suo tempo con ostinazione. Eternamente contrario, con passione cerca di interessare un dialogo tra linguaggio filmico, letterario e pittorico al fine di catturare il Vero e creare nuove forme di narrazione del Reale in evidente antitesi con l'omologazione delle masse e quindi delle idee. Il profondo interesse per la realtà porta Pasolini

dalla scrittura al cinema, all'idea di una corrispondenza tra le inquadrature di un film e le visioni di ogni uomo; e che un linguaggio per immagini fosse universalmente comprensibile e il più idoneo ad esprimere quel sentimento del sacro laico proprio della società pre-industriale, Pasolini lo aveva appreso a Bologna, dai *Fatti di Masolino e Masaccio* che Roberto Longhi andava illustrando, diapositiva dopo diapositiva, tra il 1941 e il 1942 secondo quel principio dell'equivalenza verbale di un'opera d'arte. I frammenti pittorici mostrati dallo storico dell'arte con una sequenzialità dal sapore cinematografico e una dialettica carismatica offrivano al giovane poeta squarci di umanità incontaminata, primigenia, evocatrice di una bellezza tanto fisica quanto spirituale. 1951. *Caravaggio e i caravaggeschi* a Milano, Pasolini elegge Roma a nuovo palcoscenico di vita. Demiurgo contemporaneo, sceglie di raccontare le vicende terrene del suo tempo, di sacralizzarle attraverso echi figurativi e plastici che vestono gli abiti della citazione, ma non della sterile ripetitività. Dialoghi tra attua-

lità e passato prendono vita, perché la società dei consumi ha bisogno della tradizione e così, invertendo la poetica caravaggesca dei santi come popolani, Pasolini va dipingendo il suo Vangelo contemporaneo e la santità degli attori professionisti, del set cinematografico subisce la contaminazione con esponenti casuali di quel sottoproletariato abitante delle borgate romane, smarrito nei meandri del conformismo. Con occhio sensibile e consapevole Pasolini ri-attiva la poetica dei Maestri del passato: Giotto, Masolino, Masaccio, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Rosso Fiorentino, Pontormo, Caravaggio, Velázquez (e molti altri) le fonti creative del cinema pasoliniano che, in un'alternanza di lunghi primi piani, campi totali, forme contrapposte, volti ieratici e monumentalità plastica dei volumi profondamente chiaroscurati, andranno a costituirsi come equivalenza cinematografica di un'opera d'arte (figlia diretta della metodologia di ricerca di Longhi). Le inquadrature stesse sono pensate come quadri dove

un sole e una gloria sociale destinati a spegnersi venivano catturati, assurti a s-fondo oro di volti, corpi e baracche inchiodate da lunghe riprese frontali che conferivano loro una sacra immobilità, alla stregua delle pale d'altare dei primitivi senesi. Partendo dalla luce come strumento plastico e l'essenzialità di Masaccio che dipingono *Accattone* (1961) e passando per un Mantegna rinnegato (ma non troppo) che partecipa al sodalizio tra Masaccio e Caravaggio in *Mamma Roma* (1962), *La ricotta* (1963) vede *tableaux vivants* che, nell'introdurre opere e colori manieristi, reiterano le categorie masacesche di spazio e di austera, solenne plasticità dell'immagine e dell'uomo, centro di una prospettiva essenzialmente senza tempo. I film si caricano di secoli di storia dell'arte, di squisite mistioni figurative veicolatrici efficaci di contenuti complessi; una concezione estetica che consente a una determinata idea di identità culturale, tra-

dotta in immagini, di vivere il tempo contemporaneo senza stridere con esso ma rivelandosi di un'attualità spiazzante: il cinema pasoliniano come nuovo ciclo di affreschi che, come le aretine *Storie della Vera Croce* (1452-1466), con *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) mette in scena lo spettacolo del mondo, il connubio tra visione pittorica e visione realistica, il passaggio dal chiaroscuro monumentale di Masaccio alla luce solare di Piero della Francesca. La produzione cinematografica di Pasolini è un magma stilistico, dinamico al punto da approdare alla lezione di Velázquez in *Las Meninas* (1656) e a quell'idea che sia l'autore-pittore l'onniscente gestore della propria opera narrata da egli stesso dal di dentro. Ma *Che cosa sono le nuvole?* (1967) non è solo espressione di questo rinnovamento di linguaggio e, se si vuole, di ruolo del poeta, ma soprattutto la conferma che la vita stessa di Pasolini è una citazione artistica, poiché come

il suo *alter ego* spagnolo (e Caravaggio) decise di trattare con pari dignità 'alto' e 'basso', di offrirli sullo stesso piano a un pubblico che, d'anzi alla straziante bellezza del creato, seppe solo urlare allo scandalo. In un *continuum* di azioni-reazioni arte e società generano grida dirompenti e deformanti che trovano una controparte visiva nelle opere di Francis Bacon, in quelle rielaborazioni-citazioni di Velázquez che Pasolini cita a sua volta in *Teorema* (1968) nelle vesti di oggetti di scena, determinanti il destino di un uomo e preludio alla crisi della borghesia, alla perdita della sua spiritualità recuperata in parte con rimandi a un Giotto padovano nei film della *Trilogia della vita* (1971-1972-1974). Ne *Il Decameron* Pasolini è Giotto e le sequenze compendio cinematografico della storia dell'arte dal Trecento all'Ottocento, espressione di un equilibrato antagonismo di stili, un *pastiche* diversamente espressivo. È il canto del cigno: l'ottimismo favolistico svanirà con il realismo allegorico di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), *tourbillon* di citazioni sadiane e dantesche che dà vita all'ultima sfida di Pasolini al consumismo disumanizzante e alla censura, prefigurazione del crudo accumulo di *Balkan Baroque* di Marina Abramović (1997), debitrice forse a *Meat Joy* (1964) di Carolee Schneemann. I corpi desacralizzati, ormai anonimi, esprimono la sofferenza pasoliniana per il destino della società di massa, un grido che riavvolge il nastro dal Contemporaneo a Masaccio, a quel grido dei progenitori cacciati, dipinti per i Brancacci. Un ritorno alle origini. Il cerchio si chiude. Pasolini poeta, Pasolini pittore della realtà. Chiaroscuri d'Italia, chiaroscuri di vite violente, cuori che battono improvvisamente spenti. Solo l'arte sopravvive. Il resto è silenzio.

Marta Spanò



La ricotta (1963)



Rosso Fiorentino, La Deposizione (1521)



Andrea Mantegna, Cristo morto (1475-1478)



Mamma Roma (1962)

IL TEMA DELLA PATERNITÀ

una retrospettiva pasoliniana

«Che farci, Vasja! Un figlio è come una fetta di carne tagliata via. È come un falco: ha voluto, è arrivato; ha voluto, se n'è andato. Noi due siamo come due funghi cantarelli in un cavo d'albero, stiamo l'uno vicino all'altro e non ci muoviamo mai.»¹

Ivàn Turgheniev, Padri e figli

Nel corso della sua produzione cinematografica del decennio 1960-1970, Pier Paolo Pasolini indaga il tema della paternità sotto molteplici aspetti. A partire da *Ro.Go.Pa.G.* (1963), passando per *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Uccellacci e uccellini* (1966), *Edipo re* (1967), *Teorema* (1969) e *Porcile* (1969), Pasolini analizza il rapporto padre-figlio che stava radicalmente modificandosi, ridefinendo, inevitabilmente, gli equilibri della famiglia italiana tradizionale ed il ruolo patriarcale del capofamiglia. Con il '68 in Italia dilaga un flusso antiautoritario, antipaternalistico, antipadronale. Ad una società senza padri si accompagna una società di figli ribelli e anticonformisti che rivendicano la totale libertà di scelta e di azione; si combatte il ruolo del *pater familias* despota e sovrano. Negli anni '60 il tasso di divorzi e separazioni sale vertiginosamente mentre cala quello dei matrimoni, soprattutto quelli religiosi; la legge n. 194 del 22 maggio 1978 rende l'aborto una scelta propria della donna, togliendo al padre l'indiscussa autorità decisionale sulla vita dei figli. Il tema del rinnegamento e dell'uccisione, metaforica e non, della figura paterna è affrontato da Pasolini in *Edipo re*; egli ammette un'identificazione autobiografica con l'archetipo freudiano di Edipo, trasformando in mito la propria infanzia nel prologo, dove il padre allontana il figlio poiché geloso dell'affetto della moglie. Il padre, Carlo Alberto Pasolini, un militare colonnello dell'Esercito Italiano iscritto al partito fascista, rappresenta il primo antagonista della vita di Pier Paolo, del quale egli non condivideva gli ideali; la figura della madre, la maestra friulana Susanna Colussi, invece, è sempre considerata con grande dolcezza e stima dal poeta bolognese. Nel suo scritto autobiografico *Racconto la mia vita*, Pasolini del padre scrive:

«[...] apparteneva a un'antica famiglia di Ravenna, e aveva sperperato tutto il patrimonio — passionale, sensuale e violento di carattere: ed era finito in Libia, senza un soldo; così aveva cominciato la carriera militare; da cui sarebbe poi stato deformato e represso fino al conformismo più definitivo. Questo non lo poté accontentare e quindi lo angosciò sempre, fino a una forma quasi paranoidea negli ultimi anni, al ritorno dalla sua terza guerra. Aveva puntato su di me, sulla mia carriera letteraria, fin da quando ero piccolo, dato che ho scritto le prime poesie a sette anni: aveva intuito, pover'uomo, ma non aveva previsto, con le soddisfazioni, le umiliazioni. Credeva di poter conciliare la vita di un figlio scrittore col suo conformismo. L'inconciliabilità lo ha fatto impazzire: nell'atto stesso di capire non capiva più niente... E ci esasperava, ruggiva, smaniava, era al mondo per soffrire, e quanto ci ha fatti soffrire, me e mia madre! [...]»² È essenziale considerare il rapporto di profonda conflittualità che Pasolini ha con il padre per poter comprendere il significato che egli dà alla tematica della paternità trattata nelle trasposizioni cinematografiche, nelle sceneggiature ed in tutta la sua produzione artistica. In *Uccellacci e Uccellini*, sceglie proprio un padre (Totò) e un figlio (Ninetto Davoli) come protagonisti delle vicende. Il film è stato definito una favola ideologica per la sua forte componente ideologica, del resto sempre presente in Pasolini, che si trova in particolare nella figura di un corvo parlante, incarnazione di un intellettuale marxista ispirato a Togliatti e specchio dello stesso regista. La parte comica, invece, si trova in un realismo d'una comicità triste e malinconica, d'ispirazione sicuramente felliniana, con una chiara citazione nel gruppo dei clowns e nella prostituta Luna sul ciglio della strada, e in parte rosselliniana, nella scelta dei soggetti emarginati e nei toni con cui sono dipinti, nelle ampie vedute dei paesaggi di periferia. Non troviamo invece nulla della impegnata drammaticità che De Sica denuncia in *Ladri di biciclette*, in cui troviamo la coppia padre-figlio più celebre, forse, di tutta cinematografia italiana, alla quale facilmente Pasolini si sarebbe

potuto ispirare. Lo sfondo di denuncia è quello di un capitalismo incombente che degrada e acutizza il divario sociale, in cui gli uccellacci, i grandi rapaci borghesi e capitalisti, finiscono per divorare gli uccellini, o i passeretti del popolo sfruttato, senza possibilità di un dialogo costruttivo. Totò e Ninetto si inseriscono in questo quadro come rappresentanti di una massa che non è coinvolta nei processi storici; sono banali, conformisti e ingenui, rappresentano una umanità non cosciente di sé stessa e astorica. In questo, forse, sta la grande differenza tra il cinema di Pasolini ed il neorealismo, i cui personaggi, provenienti dalle classi sociali più umili e svantaggiate, sono antieroi positivi e di grande spessore umano. Dunque, a Pasolini in *Uccellacci e Uccellini*, non importa mettere in evidenza la criticità di uno scambio generazionale o di una trasformazione ideologica ma, al contrario, egli vuole evidenziare la continuità di un tipo umano che si tramanda di padre in figlio, senza quella conflittualità che permetterebbe una crescita intellettuale e una maggiore consapevolezza. In completa antitesi si pongono i due protagonisti di *Porcile*, un dramma composto da due episodi: Pierre Clementi, che interpreta un giovane ragazzo siciliano del XVI secolo e Julian, il rampollo di una ricca famiglia tedesca di industriali, interpretato da Jean-Pierre Leaud. Il paesaggio è quello brullo e desertico dell'Etna, Clementi è un ramingo fuggito dal villaggio dopo aver ucciso il proprio padre; egli, spinto dalla fame, decide di cibarsi del corpo di un soldato appena ucciso in duello, dopo averlo disumanizzato decapitandolo e gettandone la testa nel vulcano. Presto un piccolo gruppo di uomini vagabondi si raduna intorno a Pierre: praticano il cannibalismo e seviziano le donne che attraversano il loro territorio. Quando il villaggio scopre i comportamenti della banda decide di punirli con la legge del contrappasso, legandoli a dei pali per essere divorati a loro volta dai cani randagi. Il secondo episodio del film narra una calamità di non minore atrocità: ambientato in una grande villa veneta, perfetta nelle sue geometrie e decorazioni neoclassiche, Julian è l'erede di un patrimonio

industriale che rappresenta l'unione tra paleocapitalismo e neocapitalismo. Egli non riesce a ribellarsi attivamente prendendo parte alle rivolte studentesche contro il capitalismo oppure, come Pierre Clementi, uccidendo suo padre. D'altra parte, non cede nemmeno al conformismo che lo vorrebbe soggiogato ad una società alienante che schiaccia le individualità in una retorica omologatrice e opportunista. Egli, dunque, cade prima in uno stato catatonico di inazione e poi sfoga il proprio disagio inespresso nella devianza, innamorandosi dei maiali del padre e

praticando con loro atti sessuali fino alla sua stessa morte, un annientamento spirituale e morale che si concretizza con l'essere divorato dagli stessi maiali. Durante un'intervista alla tv francese relativa all'uscita nelle sale di *Porcile*, Pasolini svela il significato del film: «il messaggio o il senso del film è che la società non divora solamente i giovani disobbedienti, come Pierre Clementi, ma anche i giovani che non sono né disobbedienti né obbedienti, ovvero misteriosi, anormali e indecifrabili, come Jean Pierre Leaud».³ Il parricidio porta gioia in Clementi (l'unica

frase nel film da lui pronunciata è «Io ho ucciso mio padre, ho mangiato carne umana e tremo di gioia») perché lo pone in un'affermazione attiva del proprio sé che legittima il suo atto di ribellione. Il regista bolognese mette al centro della sua ricerca la nozione di sacro, una sacralità non-naturale che non parte certo dalla famiglia, come non parte dal rapporto padre-figlio che è da lui demistificato ed è sempre posto in una posizione di criticità che può, eventualmente, portare ad una crescita ma solo se in una logica di confronto libero, costruttivo e intelligente (ed in questo rivediamo, forse, un'attuale visione contemporanea dei rapporti genitoriali). Per Pasolini, dunque, è necessaria la ricerca di una santità individuale al di là della natura (espressa, in *Porcile*, dal rapporto padre-figlio): «Ecco, in ogni caso, il sentimento del sacro era radicato nel cuore della vita umana. La civiltà borghese lo ha perduto. E con che cosa l'ha sostituito, questo sentimento del sacro, dopo la perdita? Con l'ideologia del benessere e del potere. [...] Tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo. Non c'è niente di naturale nella natura, ragazzo mio, tienetelo bene in mente. Quando la natura ti sembrerà naturale, tutto sarà finito – e comincerà qualcos'altro. Addio cielo, addio mare! Che bel cielo! ».⁴

Caterina Innocenti

Note

¹I. Turgheniev, *Padri e figli*, Firenze: Club degli Editori, 1953, pag. 206.

²P.P. Pasolini, *Racconto la mia vita- Autobiografia*, l'Unità, martedì 4 novembre 1975.

³Fonte: Ina.fr

⁴P.P. Pasolini, *Medea*, 1969.



Uccellacci e Uccellini (1966)

"POVERO PASOLINI!"

due domande ad Alessio Lega

Alessio Lega, compositore e cantautore salentino, vive a Milano. Uno dei pochi artisti ancora pienamente engagé, compone le sue canzoni raccogliendo e studiando materiale storico, della tradizione popolare ma anche di attualità e cronaca. Traduce e interpreta cantautori russi, mette in musica episodi di storia, racconta di matti, ultimi ed emarginati. Nel 2021 è uscito il suo ultimo album "Alessio Lega canta Ivan Della Mea", omaggio al cantautore, poeta, giornalista e intellettuale che ha raccontato gli anni delle stragi e delle lotte.

Alessio, in quest'intervista vorremmo commentare assieme a te due passi di Pasolini sulla società. Sono stati scritti nella prima metà degli anni Settanta, ma, ai nostri occhi, rappresentano vere e proprie profezie, almeno così li definiscono la maggior parte delle persone (ovvero poche) che li hanno letti. Pasolini proveniva da un mondo rurale, intriso di religiosità, ma di sicuro non era certo una Cassandra, men che meno un aruspicino: era semplicemente un intellettuale, ovvero colui che lucidamente cerca di tessere relazioni tra cose ed eventi per creare un quadro unitario chiaro e visibile a tutti. Non si rendevano necessari poteri divinatori per capire a quali conseguenze avrebbe portato il consumismo, il capitalismo e i suoi derivati politici, come la trama nera, le stragi di Stato, la DC. Un mondo che idealmente ci viene fatto percepire come molto lontano ma che in realtà noi abbiamo stratificato nelle nostre coscienze e nel nostro (mal) essere. Oggi, infatti, stando con Mark Fisher, siamo nella fase del realismo capitalista, ovvero pensiamo sia più probabile la fine del mondo piuttosto che la fine del capitalismo. Forse leggere Pasolini vale a dire "capire come è tutto iniziato" permettendoci di comprendere i contrasti sociali e umani del nostro tempo. Vorrei partire da un brano molto famoso, sia perché apre le edizioni più conosciute di *Scritti Corsari*, sia perché in qualche modo esemplifica il metodo intellettuale di Pasolini: partire dall'immagine quotidiana, muta e silente, per darle l'uso della

parola attraverso l'osservazione critica e il dialogo con la realtà, procedendo quindi dal particolare all'intero. Intendo il "discorso" dei capelli, dove Pasolini comincia dall'osservazione di due ragazzi "capelloni" per raccontare il declino culturale, sociale e politico dei giovani, dall'apice "di Sinistra" del 1968 alla modernità borghese del 1972, dove i capelli parlano il linguaggio della TV. Oggi si usa un termine diverso: radical chic, termine fuoriuscito dal giornalista conservatore americano Tom Wolfe, che racchiude in questo gruppo i ricchi di sinistra (in Italia li chiamiamo "comunisti con il rolex") aperti alla spettacolarizzazione dell'anticonformismo, devoti a cause che non gli appartengono percepite come la reminiscenza di un dovere morale e civile nei confronti della società. Ad oggi le istanze dei radical chic (gli ex capelloni che da Sinistra sono progressivamente passati a Destra), compongono le correnti "progressiste" di alcuni partiti politici italiani, penso soprattutto al PD. Da cantautore, racconti storie provenienti da una galassia lontanissima, quella degli "ultimi", degli emarginati, che sono oggetto di attenzione da parte dei radical chic, anche se in maniera superficiale e quindi scenografica e retorica. Sappiamo che esiste un altro modo di vedere, c'è un'altra postura culturale da cui gettare lo sguardo verso quella galassia apparentemente distante: ci racconti la tua?

Povero Pasolini! mi viene da dire tutte le volte che così impropriamente lo sento citare: lui e Gramsci, dioscuri di un tempo troppo lontano e incompreso, ma presente (come tutte le epoche, che sono sempre com-presenti a ciò che chiamiamo "presente"). Sono diventati due santini con due frasi, sempre le stesse e sempre ripetute a dispetto di opere ed azioni. Il primo - Pasolini - è sempre e solo quello che se la prende con gli studenti contestatori, schierandosi con i poliziotti di Valle Giulia. Il secondo è inevitabilmente quello di "odio gli indifferenti"... e basta! Entrambi avulsi - estirpati - da un elemento tanto essenziale nella loro

vita: essere comunisti. Per Gramsci la cosa è addirittura scandalosa: proprio lui, il massimo attore (assieme a Bordiga) della scissione che porta alla nascita del Partito comunista. Ho sentito con orrore parlare per intere giornate di Gramsci, senza mai citare il suo comunismo. E Pasolini? Quanto essenziale è il suo sofferto, costante, insistito richiamo al comunismo? Lui, proprio lui, che nel DNA aveva il fratello partigiano - cui dedica quel meraviglioso terribile poemetto sul comizio fascista contenuto nelle *Ceneri di Gramsci* - ucciso in modo così terribile - si dice a picconate - a Porzus. Lui, la cui fedeltà al Partito è al contempo un tradimento verso il fratello ed in qualche misura anche verso se stesso, che ne era stato espulso, per ragioni moralistiche. Quando sento - e giuro che l'ho sentito con le mie orecchie - il fascista Ignazio La Russa dire candidamente "io sono pasoliniano (SIC!) io sto dalla parte dei poliziotti" (credo si parlasse del caso Cucchi o di Genova 2001 o di chissà quale altra malefatta poliziesca), mi verrebbe da abbaiargli in faccia ma tu lo sai che due versi dopo, nella medesima poesia, Pasolini dice "siamo ovviamente d'accordo contro l'istituzione della polizia", caro La Russa, anche tu sei contro l'istituzione della polizia OVVIAMENTE? È tutta una terribile, insensata banalizzazione di figure essenziali, ma che nella loro vita mai si sono isolate, mai hanno voluto parlare solo per sé. E così non si può nemmeno pensare Pasolini senza la cerchia di spiriti affini, distinti: Moravia, Roversi (un poeta davvero gigantesco, purtroppo così tenuto ai margini) e soprattutto quello che considero l'altro "corno" della medesima "fiamma" pasoliniana, ovvero Franco Fortini, di cui mi sono occupato come musicista (credo di essere l'unico ad aver concepito e portato in scena un intero spettacolo di canzoni basato sulla sua opera). In questa appassionata difesa del comunismo di Gramsci e Pasolini, forse è anche arrivato il momento di dire che io invece non sono comunista, ovvero non sono del Partito comunista, più precisamente non sono marxista, io sono anarchico. La fama postuma, postrema e tradi-

trice, la fama senza conoscenza, senza sofferenza, senza scontro e dialettica, raggiunta da Pasolini o da Gramsci è una fama farlocca, è un insulto. Nel nostro piccolo mondo di canzoni è stata raggiunta da Fabrizio de André e forse da nessun altro nella sua misura. Ecco, proprio de André è un buon esempio di come si possa essere traditi dalla propria fama: molto attento a centellinare la sua presenza - pur restando senza dubbio molto popolare - de André affidava anche a questo il controllo - cui teneva in modo quasi maniacale - sulla sua opera. Dopo la sua morte, eccolo a poco a poco diventato popolare... e così, proprio come Pasolini citato da La Russa, ecco che de André può impunemente essere citato da Salvini come il "suo" cantautore preferito. In effetti non c'è proprio nulla che possiamo fare per difenderci dalla dilapidazione del nostro patrimonio morale dopo che siamo morti. Questo ci testimonia che l'opera di per sé è sempre travisabile, e che dunque è essenziale un contesto che vegli in modo dialettico sulla coerenza fra i nostri testi e le nostre intenzioni. Il mio personale - criticabilissimo - modo di farlo, è stato cessare di fare il cantautore, provando a diventare un cantastorie. Estirpare il più possibile le trappole dell'ego nel campo minato dell'arte. Dedicarci alle storie vere di uomini che sono o che sono stati vivi. Pasolini, credo, sia stato essenzialmente questo, un uomo che oltre a scrivere (filmare) una quantità prodigiosa di opere, è stato essenzialmente vivo.

"Che cos'è la cultura di una nazione? Correntemente si crede, anche da parte di persone colte, che essa sia la cultura degli scienziati, dei politici, dei professori, dei letterati, dei cineasti ecc.: cioè che essa sia la cultura dell'intelligencija. Invece non è così. E non è neanche la cultura della classe dominante [...]. La cultura di una nazione è l'insieme di tutte queste culture di classe: è la media di esse. E sarebbe dunque astratta se non fosse riconoscibile - o, per dir meglio, visibile - nel vissuto e nell'esistenziale, e se non avesse di conseguenza una dimensione pratica. [...]. Oggi - quasi di colpo, in una specie di Avvento - distinzione e unificazione storica hanno ceduto il posto a un'omologazione che realizza quasi miracolosamente il sogno interclassista del vecchio Potere. A cosa è dovuta tale omologazione? Evidentemente a un nuovo Potere. [...] non so in cosa

consista questo nuovo Potere e chi lo rappresenti. So semplicemente che c'è." Dopo questo passo, Pasolini inizia a tracciare un identikit di questo nuovo Potere: falso tollerante, capace di trasformare contadini in una massa di piccolo borghesi ecc. In che modo, a tuo parere, questo nuovo Potere è capace ancora di fabbricare prodotti culturali massificati nel campo della produzione artistica (musica, mostre, cinema)? Da un punto di vista politico e sociale, invece, cosa ha comportato l'omologazione del nuovo Potere specialmente dopo il G8 di Genova?

Oggi - credo - non si parlerebbe più di cultura, oggi si userebbe una parola ancora più scivolosa, ambigua e traditrice: immaginario. Non si fabbricano culture (la parola puzza comunque di morale, magari distorta, ma pur sempre morale) si fabbricano "immaginari". Il prodotto culturale si è ulteriormente sfrangiato, si è reso ectoplasma, nebbiolina informatica. Pasolini, questo Pasolini così antipatico ed essenziale, io però non lo isolerei da una parte - forse addirittura preponderante, della sua opera: ovvero dalla vitalità, dalla gioia, dall'energia creativa dei suoi versi, dall'entusiasmo dei volti del suo cinema. La monumentalità, la staticità che prorompe dal suo sguardo. Io questa vitalità esasperata, compromessa, insidiata, eppure sempre risorgente, ce la vedo ancora. La vita - ci terrei a sottolinearlo - non si era arresa in Pasolini, manco mentre le ruote della macchina gli spezzavano le braccia, gli frantumavano i polmoni... e non si è arresa tutt'ora. C'è ancora spazio per cantarla, con tutta la pena per il tesoro che ogni giorno viene triturato, dissipato, eppure anche con inesaurita speranza. Io penso che questo ancora si possa cogliere in Pasolini, la violenza anche bacchettona della sua indignazione costante, ma solo se la si sa tenere in equilibrio con la sua incredibile capacità di celebrare il vivente, soffocato, sperduto, triturato, venduto... ma ancora non vinto, né ai suoi tempi, né ai nostri. Avevano ragione i partigiani, avevano ragione i ragazzi con le magliette a righe del '60, avevano ragione - pur con i loro difetti, così ingiustamente stigmatizzati da Pasolini - i capelloni del '68, avevamo ragione noi ragazzi di Genova 2001. Questa ragione in parte - certo - era farlocca, infatti non ha vinto, ma era anche sacrosanta, è infatti - nonostante tutto - non è vinta. E sono certo, pur continuando

a criticarci, Pasolini sarebbe con noi. Come lo era ieri, come sarà domani. Ho persino sentito qualcuno affermare che oggi Pasolini parteggerebbe per l'estrema destra, quella detta "sovranista", perché la sua lotta contro la società dei consumi sarebbe divenuta tout-court, lotta antimodernista, lotta di retroguardia. Io sono convinto che questo sia un errore clamoroso di valutazione. Pasolini si era fatto portatore della croce di opinioni che svelavano i nostri errori e le snocciolava nell'unico modo che si possa: con crudele vitalismo. Insostenibilmente talvolta (sono convinto che il suo ultimo film "Salò" sia un capolavoro, ma anche che sia inguardabile), ma necessariamente. Qualcuno ha detto "se non avete un amico che vi dica la verità, allora pagatevi un nemico che lo faccia", ecco Pasolini era quell'amico lì che - in mancanza di nemici un minimo intelligenti - ci diceva la verità, e che perciò oggi qualcuno vorrebbe scambiare per un nemico.

La redazione



IL COLPO DI STATO

un estratto dello spettacolo di Ascanio Celestini

Driiiiiin driiiiiin, pronto parlo con Junio Valerio Borghese, ma complimentoni principe! Ho letto il discorso che hai preparato e che andrai a pronunciare in televisione agli italiani, bello, bel discorso: «Italiani, l'auspicata svolta politica, il lungamente atteso colpo di stato ha avuto luogo». Ma bravo principe, ma quando mai si è visto un coglione che ha fatto il colpo di stato e lo chiama colpo di stato? ma complimenti principe, ma perfino quando bombardiamo le scuole, gli ospedali, quando facciamo strage di bambini, noi diciamo che è un'operazione di pace, che stiamo esportando la democrazia! Lui fa il colpo di stato e lo chiama colpo di stato! Tu sei come la banda bassotti che quando va a fare una rapina si mette una calza da femmina in testa, arriva con una pistola in mano e dice: «mani in alto questa è una rapina!». Ma se vuoi portare via, fregarti i miliardi dalle banche, lo sanno tutti, devi dire: «questa è un'operazione finanziaria», imbecille! Junio Valerio Borghese, però una cosa mi è piaciuta, un po' da sborone fascista però bella, non ci avrei pensato io: il carro armato, ma che bellezza! Un carro armato che marcia su via Tiburtina, 50 tonnellate di ferro, 35 km orari al massimo, sulla via Consolare li vedi passare, i marmi che da Tivoli se ne andavano ad abbellire i palazzi degli imperatori romani, te lo immagini questo carro armato, con tutto quel casino, sveglia tutti, passa proprio davanti al biscottificio, allo sfasciacarrozze, passa sotto al raccordo anulare, passa davanti alla Penicillina, e arriva nella piazza della stazione Termini. Ma sai che ti dico, caro Junio Valerio Borghese? io questo carro armato lo lascerei parcheggiato lì al centro di Roma, tante cose sarebbero più facili da comprendere per gli italiani se quel carro armato restasse lì, parcheggiato in piazza, e ogni volta che gli italiani si dicono: «ma perché questo? Ma perché quest'altro? Ma come mai succede sta cosa? Ma perché spariamo sui contadini, perché spariamo sugli operai, perché manganelliamo gli studenti? Perché questo, perché quest'altro, perché le stragi, perché le bombe, perché i colpi di stato, perché la macelleria

messicana?» Caro mio, ma basterebbe affacciarsi alla finestra! L'italiano si affaccerebbe alla finestra e vedrebbe parcheggiato questo bel carro armato e tutti gli italiani si direbbero: «ah già ecco perché! Perché viviamo sotto tiro, è evidente!», perché noi così dobbiamo amministrare la democrazia in questo Paese, puntando la pistola alla tempia del cittadino, e il cittadino ci dirà: «E vabbè ma che fai mi punti la pistola in testa? Ma che fai mi ammazzi, mi spari?». No caro mio, cittadino, siamo in una democrazia, la pistola è puntata, però è scarica, tranquillo, vivi tranquillo, la pistola è un gioco, è una liturgia, è come il 2 giugno che pare una cosa fascista e invece no, non è una cosa fascista, è una parata che piace anche ai bambini, la pistola è scarica, è come le frecce tricolore, non buttano le bombe fanno le puzze colorate, scureggiano la bandiera, tranquillo, la pistola è scarica. Ma il cittadino con la pistola alla tempia deve avere il dubbio che forse non sia scarica manco per niente, che prima o poi potrà sparare, e giustamente tu, Junio Valerio Borghese mi dirai: «allora perché non posso fare il colpo di stato?», perché non lo puoi fare? Perché la pistola deve essere sempre puntata alla tempia ma non deve sparare, non gli devi togliere il dubbio al cittadino, perché se premi il grilletto poi si capisce, si scoprono gli altari: se la pistola è scarica finisce tutto in burletta, ce ne andiamo tutti a casa, se la pistola invece è carica, il colpo in canna ci sta e parte, e allora scoppia la guerra civile caro mio, ci sta la rivoluzione! Tu Junio Valerio Borghese mo' stanotte, bello bello come Raffaella Carrà, te ne andavi in televisione a auspicare la svolta politica il colpo di stato etc. etc. facevi un figurone per 5 min, dopo mezz'ora la gente stava per strada, scoppiava la guerra civile, i comunisti armati scendevano in piazza, domani mattina ce stava la rivoluzione, prima di mezzogiorno, prima de pranzo ti avevano appeso per i piedi a piazzale Loreto, e dopo le due, le tre di pomeriggio, dopo la pennichella, le brigate rosse stavano al governo, imbecille! Noi abbiamo lo stesso fine, sono i mezzi che cambiano, tu vuoi arrestare il Presidente della

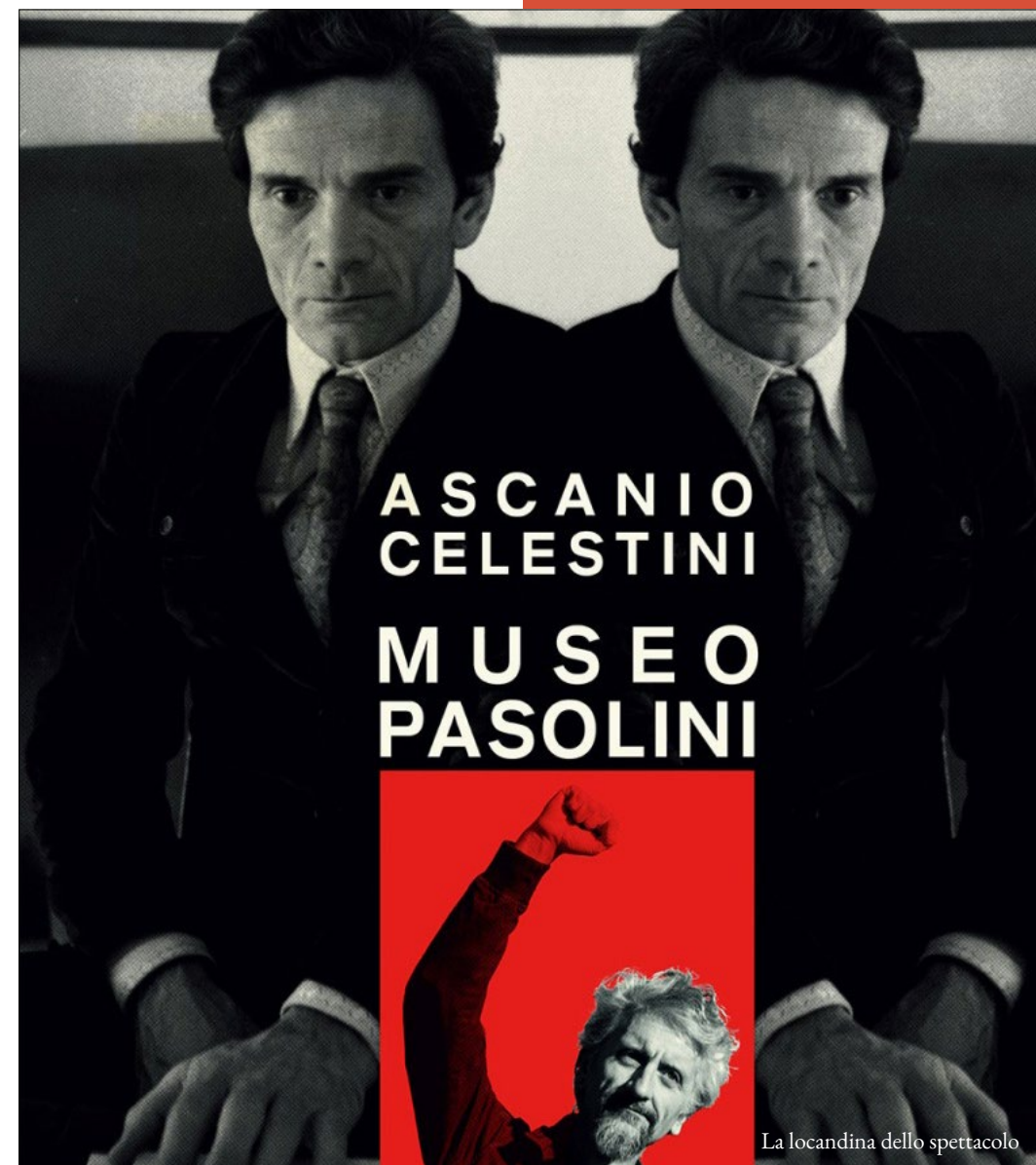
Repubblica? Io col Presidente della Repubblica me ce faccio una fotografia e la attacco nello studio dietro la scrivania, tu vuoi far scoppiare una guerra? A me basta che scoppi una bomba ogni tanto, capito? Caro mio, non possiamo fare la guerra civile, non ce lo possiamo permettere! Tu vuoi fare il colpo di stato? A me basta un colpo di scena, tu vuoi mettere fuori legge il Partito Comunista? Io il Partito Comunista lo prendo e lo porto al governo insieme a me, col bavaglio e la coda fra le gambe, e quando il Partito Comunista dice: «Mo' stiamo al governo, facciamo le riforme, abbiamo nazionalizzato la corrente elettrica,

nazionalizziamo tutto, la sanità, le cure per tutti quanti, e anche per i poveri, e i migranti», e noi gli diciamo: «Partito Comunista son tutte belle cose ma sono utopie, si potrebbero realizzare ma in un altro paese, e sapete perché non le possiamo fare? Perché c'è Junio Valerio Borghese, perché ci stanno i fascisti che poi si incazzano e fanno il colpo di stato!», e così governiamo anche il Partito Comunista al Governo con la pistola puntata alla tempia. Junio Valerio Borghese ma se si voleva fare una cosa fica come il colpo di stato noi lo lasciavamo fare a quattro fascisti invecchiati male come voi? Caro mio, io il potere già ce l'ho, non mi serve che me lo danno, che me lo servano su un piatto di argento i fascisti, le guardie, i militari! Le divise non mi piacciono, non mi sono mai piaciute. La mimetica! E che ce metti con la mimetica? Che cravatta ce metti? Non so che indossare! La mimetica, caro mio, segnatele, me

sembra un pigiama schizzato di merda! No, mi dispiace, vattene in Spagna da Francisco Franco! Stiamo facendo un passo alla volta, io aspetto solamente che ammazzino il poeta, e tu mi dirai: «E a che serve ammazzare il poeta?» Serve! Perché noi dobbiamo castigare tutti, anche gli intellettuali! Con gli intellettuali è più facile, come si dice? Colpirne uno per educarne cento! Beh con gli intellettuali basta colpirne uno e li educi tutti! E tu mi dirai: «Beh, ma il poeta stesso lo dice che la poesia è inconsumabile», e noi su quella poesia ci scarichiamo una vagonata di merda, così quando si ricorderanno del poeta si ricorderanno anche della merda che gli abbiamo scaricato addosso, della figuraccia che gli abbiamo fatto fare anche da morto caro mio, perché la morte del poeta è un favore che facciamo a tutti quanti, perché il poeta fino a quando campa, dice quello che gli pare a lui, ma quando è morto gli facciamo dire quello che ci pare a noi, caro mio, quando muore il poeta io sai che faccio? Metto tutto negli scatoloni come nei film americani e me ne vado in vacanza, anzi me ne vado anche

io in esilio in Svizzera, arrivederci e grazie! Invece tu, te l'ho già detto e te lo ripeto, te ne vai in Spagna così capisci la differenza tra golpe e intentona! Te ne devi andare perché il culo non te lo salva più nessuno, vattene da Francisco Franco caro mio, vattene in esilio, perché questo è l'unico favore che ti possiamo fare, possiamo raccontare ai posteri che non sei scappato come un cacasotto coniglio vigliacco, ma te ne sei andato in esilio come i sovrani. Mo' te ne vai in albergo, ti ho lasciato una bella rivistina, uno di quei giornalotti che piacciono tanto a voi militari, tre parole scritte, tante belle fotografie, eh Junio Valerio Borghese? Ti fai una pippa e dormi come un pupo, arrivederci e grazie, e come al solito faremo cambiare tutto per non cambiare niente.

Ciò che avete appena letto è un brano dello spettacolo teatrale Museo Pasolini di Ascanio Celestini, fedelmente trascritto dalla versione andata in onda streaming su RaiPlay a cura della redazione.



La locandina dello spettacolo



Ascanio Celestini a teatro

SALÒ

ovvero l'abisso del male dell'uomo

«Salò sarà un film crudele, talmente crudele che (suppongo) dovrò per forza distanziarmene, fingere di non crederci e giocare un po' in modo agghiacciante». È con queste parole che in un'intervista rilasciata al Corriere della Sera il 25 marzo del 1975 Pier Paolo Pasolini descriveva *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, la sua ultima fatica cinematografica.

E in effetti quello che si presenta ai nostri occhi durante la visione del film è un bombardamento di immagini forti, violente, quasi disturbanti. È il susseguirsi di scene di corpi torturati, martoriati e spogliati della loro dimensione umana, mercificati al punto da diventare oggetti per l'appagamento delle perversioni sessuali dei protagonisti. Perché se la società borghese ha ridotto il sesso da un atto di rivoluzionaria libertà a semplice merce di consumo, a Pasolini non resta che utilizzarlo come strumento di violenza e di orrore, per lacerare il velo della falsa morale corrente e rendere manifeste tutte le sue contraddizioni.

Erano trascorsi solamente venti giorni dalla prematura e violenta scomparsa di Pasolini, avvenuta nella notte del 2 novembre 1975, quando il film fu presentato al Festival di Parigi il 22 novembre dello stesso anno, trasformando *Salò* in una sorta di testamento ideologico, cinematografico e anche, in qualche modo, letterario del regista bolognese.

Tratto dal libro *Le 120 giornate di Sodoma* del Marchese de Sade, Pasolini, con un colpo di genio, decise di aggiungere alle vicende raccontate nel testo una dimensione contemporanea, ambientando la storia non più nel Diciottesimo secolo ma sullo sfondo della Repubblica sociale del 1944, insediata nella cittadina che dà il titolo al film. Non si deve però essere portati a leggere in questa scelta un riferimento esplicito alle sole barbarie del fascismo italiano perché *Salò* è la denuncia non di un fascismo ma di tutti i fascismi, non di una dittatura ma di tutte le dittature. È in sostanza una critica al potere. La Repubblica di Salò diventa solo il teatro dove si ambientano le vicende dei quattro protagonisti maschili del film ovvero Il Duca, il Vescovo, il Presidente della Corte d'Assise e il Presi-

dente della Banca Centrale, i quali, coadiuvati da quattro donne che hanno lo specifico compito di accendere, attraverso racconti erotici, le loro fantasie, imprigionano alcuni ragazzi e ragazze, scelti appositamente per la loro bellezza, in una villa trasformandola nel teatro delle loro perversioni. I corpi di queste vittime innocenti, in un lento percorso di abbruttimento sia fisico che morale, vengono trasformati in meri strumenti per la soddisfazione di ogni tipo di desiderio, anche il più turpe e violento, dei quattro rappresentanti del potere costituito.

È una vera e propria discesa agli inferi quella che Pasolini concepisce, sia ideologicamente che strutturalmente, suddividendo il film in quattro parti che riecheggiano la geografia della Commedia dantesca: un Antinferno o prologo e tre gironi (il Girone delle Manie; il Girone della Merda; il Girone del Sangue).

Ma *Salò* è molto più di un insieme di immagini disturbanti: è un manifesto della natura del potere nella società capitalistica, nella quale la sessualità è vissuta come sopraffazione o soddisfazione di un obbligo sociale. È una denuncia della brutalità del potere che annienta le individualità e uniforma gli individui e che rende indifferenti all'orrore e conniventi alla violenza. È la rappresentazione più potente di quella società dove «l'orrore diventa spettacolo e intrattenimento e al tempo stesso [...] costringe lo spettatore a identificarsi coi carnefici e vi identifica il proprio stesso sguardo, riconoscendo il male dentro ogni essere umano». ² All'assuefazione all'orrore è dedicato il finale del film, dove si vedono due giovani soldati cambiare canale a una radio d'epoca e, sulle note di una canzonetta degli anni Quaranta, improvvisare alcuni passi di valzer. Questa scena del regista potrebbe essere interpretata come uno spiraglio di umanità che proviene dal mondo esterno per alleviare le violenze fisiche e psicologiche delle vittime. Niente di tutto questo: questa danza è l'ennesimo atto di indifferenza dei due soldati (ma idealmente di tutta l'umanità) alla barbarie perpetrata nella villa a pochi passi di distanza.

“Ma non hai ancora capito” si legge in



NOI CAFFÈ MICHELANGIOLO

un'annotazione che Pasolini lascia su una pagina della sceneggiatura “Che io, Dio, ti sto offrendo un esempio di crudeltà? Perché insisti nel fare il bene? Non puoi semplicemente imitarmi?”. ³ L'aver scritto questa frase, l'averla fatta pronunciare in una scena del film (poi cancellata in fase di montaggio) è, forse, da intendersi come il più potente invito che ci rivolge il regista: tenere gli occhi aperti davanti alla violenza e alle

crudeltà che ci circondano senza farci assuefare da esse. È l'invito a guardare nel profondo dell'animo umano, nelle sue luci ma soprattutto nelle sue ombre, e a non restarne indifferenti.

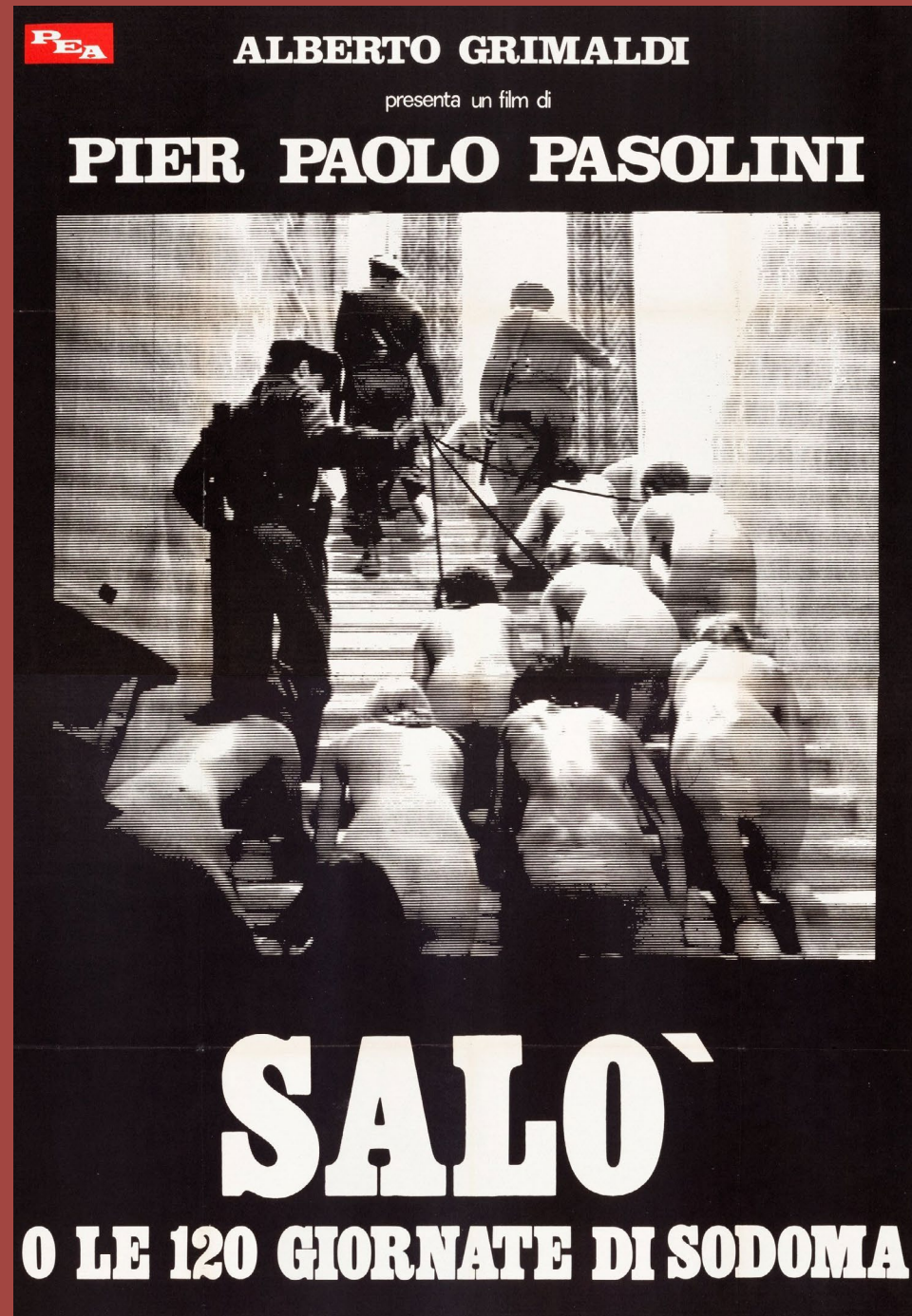
Sara Gaggio

Note

¹ Erminia Passannanti, *Il corpo e il potere. Salò o le 120 giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini*, Torino 2016, p. 21.

² Roberto Chiesi, *Un film in forma di "mistero medievale" in Salò o le 120 giornate di Sodoma. Un film di Pier Paolo Pasolini*, a cura di Roberto Chiesi, Bologna 2015, p. 31.

³ Gideon Bachmann, *Ogni scena è un'aggressione, in Salò o le 120 giornate di Sodoma. Un film di Pier Paolo Pasolini*, a cura di Roberto Chiesi, Bologna 2015, p. 17.



Regia: Pier Paolo Pasolini
Interpreti: Paolo Bonacelli, Giorgio Cataldi, Umberto Paolo Quintavalle, Aldo Valletti, Caterina Boratto, Elsa de Giorgi
Distribuzione: Cineteca di Bologna
Anno: 1975

ER PAOLO PASOLI



PETROLIO: IL ROMANZO SUL POTERE

una riflessione sull'opera più venduta e meno letta di Pasolini

Che scritto è *Petrolio*? Un testamento letterario, un romanzo, un testo politico di oltre 600 pagine sugli anni del boom economico italiano, una prefigurazione della stagione dello stragismo? Con certezza, si può dire soltanto che è un testo incompiuto, una sorta di block notes pieno di appunti, pubblicato da Einaudi nel 1992, 17 anni dopo la morte del suo autore, Pier Paolo Pasolini, avvenuta in circostanze mai chiarite sulla costa del lido ostiense. Per Walter Siti, uno dei più autorevoli studiosi di PPP che a quest'autore ha dedicato una vita di scritti - dalla tesi di laurea, discussa negli anni Sessanta, al 2022, anno cui ha «dato l'ultimo saluto a Pier Paolo» con il podcast *Perché Pasolini?* di Chora Media - *Petrolio* è un «romanzo sul potere»: Pasolini, racconta Siti, stava indagando su uno scenario politico intrigante e intricato, legato alla morte (avvenuta anch'essa in circostanze sospette) di Enrico Mattei - imprenditore e partigiano - che perse misteriosamente la vita in un incidente aereo nel 1962, in viaggio da Catania verso l'aeroporto Linate di Milano. Per l'autore, in questa vicenda oscura

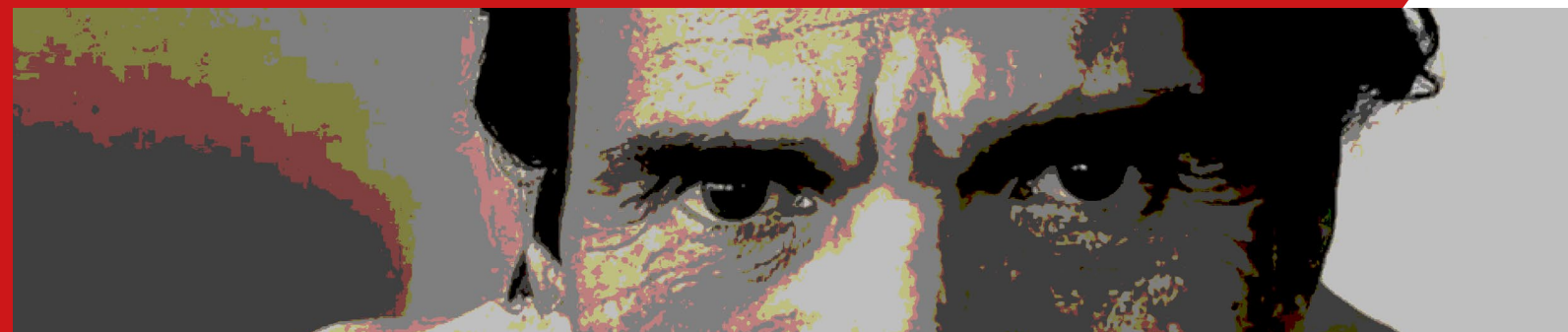
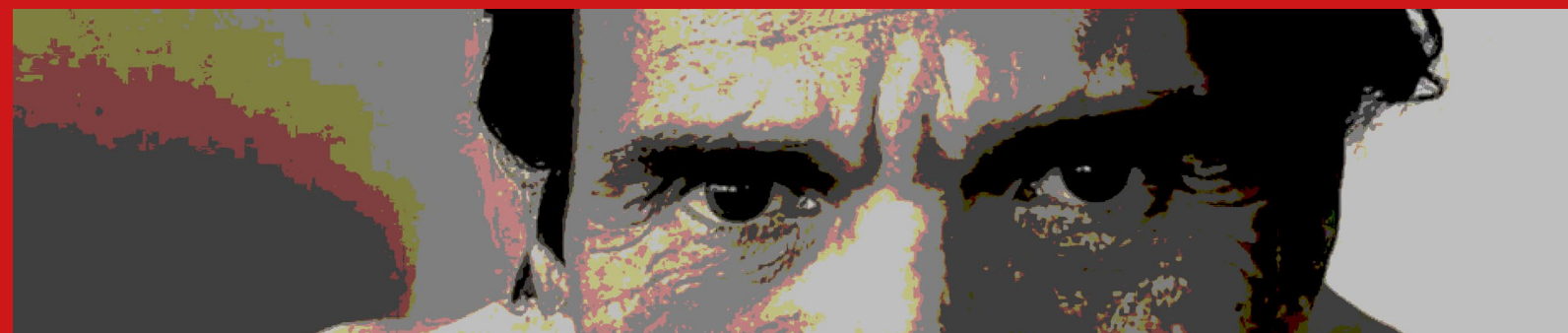
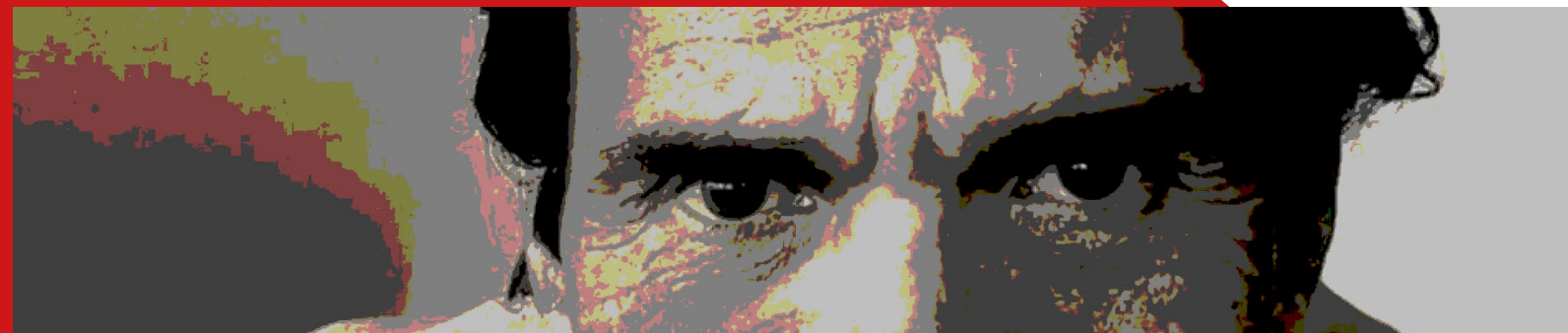
sarebbe stato implicato l'allora presidente di Eni, Eugenio Cefis, legato alle vicende di *Petrolio* per la lotta alle multinazionali, realmente - cioè storicamente - condotta da Mattei, contro i grandi gruppi petroliferi. A tratti investigativo, a tratti autobiografico - il racconto di un lungo soggiorno a Siracusa sulle tracce di questo mistero Pasolini lo avrebbe fatto in prima persona - nel «romanzo contro il potere», il protagonista Carlo (ingegnere assunto da Eni) raggiunge nella città siciliana un notevole democristiano, Graziano Verzotto, che ritiene una figura chiave per svolgere le indagini sull'attentato Mattei: attraverso le sue vicissitudini, PPP denuncia una classe dirigente totalmente devota alle logiche del profitto, amorale, asservita alle dinamiche del denaro, del petrolio, del potere. Un'opera assolutamente non organica, disordinata, destabilizzante, instabile, costantemente *in fieri* (per l'autore la versione finale doveva aggirarsi intorno alle 2000 pagine - ma chi può dire quale forma definitiva avrebbe potuto assumere?) i cui metodi e percorsi rappresentano le forme di esercizio del

potere: processi occulti, oscuri, che disegnano un'allegoria testuale della vita politica - in senso lato, non partitica. Con tutte le cifre della scrittura pasoliniana: scene erotiche miste a narrazioni sacre, paragrafi stilisticamente limpidi su meccanismi intricabili, lettere ad autori dell'epoca (una fra tutte, quella ad Alberto Moravia, in cima o in fondo al testo a seconda delle edizioni dell'opera), il grande tema della (sofferta) omosessualità e il relativo senso di colpa, «l'amore per i ragazzi», il masochismo. Ma *Petrolio* non è soltanto un romanzo su Cefis, o soltanto un romanzo sullo stragismo, ma un insieme di «Appunti» (così sono titolati i capitoli) che, diceva nel 1975, «che mi impegnerà per anni, forse per il resto della mia vita. Basti sapere che è una specie di summa di tutte le mie esperienze, di tutte le mie memorie». Pochi mesi prima della sua morte, PPP aveva mandato una prima stesura del testo a Moravia, spiegando che l'opera è: «Un romanzo, ma non è scritto come sono scritti i romanzi la sua lingua e quella che si adopera per la saggistica, per certi articoli giornalistici, per le recensioni, per le lettere private o anche per la poesia». Per tutti questi motivi, *Petrolio* è attualmente l'opera più venduta di Pasolini (anche se, dicono i critici, quella in assoluto meno letta).

Chiara Ciucci



Aldo Moro e Pier Paolo Pasolini



PERIFERIE E DECORO

breve analisi tra Pasolini, Tabucchi e Montanari

Non c'è un modo breve per parlare dei concetti di decoro e di gentrificazione, né questo è il luogo per risolvere la questione che sollevano applicati alla realtà dei centri storici svuotati e mercificati, o alla realtà di periferie che sorgono come arti morti intorno ai corpi delle città. Ci proveremo lo stesso partendo da Pier Paolo Pasolini che, in quanto intellettuale dotato di una lucidissima e spietata capacità di analisi, non ha mai distolto lo sguardo dalla realtà che lo circondava, raccontandola in *Scritti Corsari* e *Lettere Luterane*, due raccolte editte tra il 1975 e il 1976. L'interesse di Pasolini per le realtà marginali e periferiche è noto. Qua vogliamo concentrarci sulla sua analisi del fenomeno di proliferazione sconside-

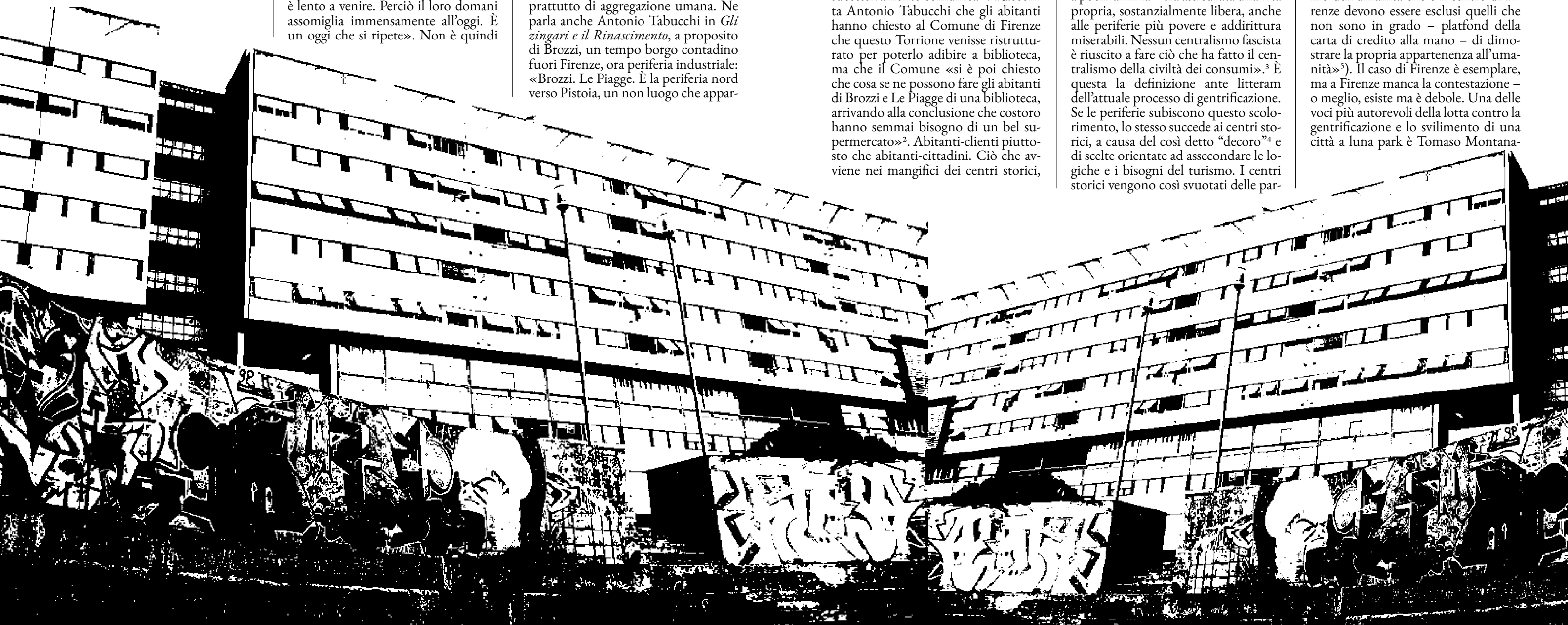
rata delle periferie che non si configurano come nuclei sociali, bensì come prolungamenti delle città: sostituendosi a quelli che erano i borghi contadini, ne annullano l'identità e la portata culturale, riducendosi a agglomerati edilizi senza anima. L'ambiente, strettamente interconnesso con la società, crea una mutazione antropologica, come scrive in *Lettere Luterane* rivolgendosi a Gennariello, un ipotetico ragazzo di Napoli: «Se io alla tua età camminavo per la periferia di una città, ciò che quella periferia mi diceva "in suo latino" era: qui abitano i poveri e la vita che vi si svolge è povera. Ma i poveri sono operai. E gli operai sono diversi da voi borghesi. Essi quindi vogliono un futuro diverso. Ma il futuro è lento a venire. Perciò il loro domani assomiglia immensamente all'oggi. È un oggi che si ripete». Non è quindi

ancora avvenuta quella frattura con il passato e quell'appiattimento delle classi sociali tale che «se invece tu cammini ora per una periferia, tale periferia ti dirà "qui non c'è più spirito popolare"». La realtà che prospetta Pasolini è quella di una periferia che avendo perso la sua identità di classe, perde anche il suo ruolo sociale, eliminando qualsiasi opposizione possibile e riducendo chi ci abita a vestire i panni (e a desiderare i panni) del borghese. Si annullano così le alterità, e tutto viene inglobato nel conformismo e nello sviluppo consumistico. La sostituzione della campagna e dei suoi nuclei, con zone industriali e "casermoni", porta a omologazione e perdita non solo di particolarità popolari, ma soprattutto di aggregazione umana. Ne parla anche Antonio Tabucchi in *Gli zingari e il Rinascimento*, a proposito di Brozzi, un tempo borgo contadino fuori Firenze, ora periferia industriale: «Brozzi. Le Piagge. È la periferia nord verso Pistoia, un non luogo che appar-

tiene a Firenze ma che Firenze la rinascentemente ha ripudiato come una madre che abbia partorito una creatura indesiderata. Eppure Brozzi e Le Piagge mantengono una loro dignità antica, una grazia provinciale e quasi paesana solo in parte deturpata dalla brutta urbanistica tipica di molte periferie italiane. Più che altro l'abbandono e la solitudine, direi lo spaesamento, che qui si avvertono, al di là dei problemi sociali evidenti, consistono nel fatto di capire che Firenze "non la vuole". C'è un'antica casa-torre sopravvissuta all'epoca in cui questa zona era una bella campagna abitata da magioni signorili, che potrebbe costituire per questo luogo e per i suoi abitanti una sorta di legittima appartenenza al tempo, quasi che ciò consentisse loro di opporre al furto di identità perpetrato nei loro confronti un elemento del reale visibile che li ancorasse alla Storia, impedendogli di fluttuare nell'indeterminazione di un Dove e un Quando che l'urbanistica cresciuta successivamente comunica». Racconta Antonio Tabucchi che gli abitanti hanno chiesto al Comune di Firenze che questo Torrione venisse ristrutturato per poterlo adibire a biblioteca, ma che il Comune «si è poi chiesto che cosa se ne possono fare gli abitanti di Brozzi e Le Piagge di una biblioteca, arrivando alla conclusione che costoro hanno semmai bisogno di un bel supermercato». Abitanti-clienti piuttosto che abitanti-cittadini. Ciò che avviene nei mangifici dei centri storici,

accade sotto un'altra forma nelle periferie, ma il risultato è sempre lo stesso: la trasformazione progressiva da cittadino in consumatore, una perdita d'identità che riguarda non solo gli abitanti ma soprattutto i luoghi dell'abitare, le città intere. Tornando a *Scritti Corsari* Pasolini chiarifica anche che quell'identità non si trova ricercandola in quella che oggi viene chiamata "riqualificazione". Quest'ultima infatti, porterebbe inevitabilmente ad un'ulteriore perdita in termini di diversificazione: «Molti lamentano i disagi dovuti alla mancanza di una vita sociale e culturale organizzata fuori dal Centro "cattivo" nelle periferie "buone" (viste come dormitori senza verde, senza servizi, senza autonomia, senza più reali rapporti umani). Lamento retorico. Se infatti ciò di cui nelle periferie si lamenta la mancanza, ci fosse, esso sarebbe comunque organizzato dal Centro. Quello stesso Centro che, in pochi anni, ha distrutto le culture periferiche dalle quali – appunto fino a pochi anni fa – era assicurata una vita propria, sostanzialmente libera, anche alle periferie più povere e addirittura miserabili. Nessun centralismo fascista è riuscito a fare ciò che ha fatto il centralismo della civiltà dei consumi». È questa la definizione ante litteram dell'attuale processo di gentrificazione. Se le periferie subiscono questo scolorimento, lo stesso succede ai centri storici, a causa del così detto "decoro" e di scelte orientate ad assecondare le logiche e i bisogni del turismo. I centri storici vengono così svuotati delle par-

ticolarità di quartiere o, peggio, il quartiere stesso diventa pallida imitazione folkloristica di un vivere quotidiano ormai abbandonato. Viene reso impossibile abitarci dato l'avvento massivo degli Airbnb e dato l'aumento insostenibile degli affitti causato, appunto, dalla riqualificazione che si configura, spesso, come l'ennesima svendita di edifici cittadini. Per fare un esempio l'ex palazzo delle Poste di via Pietrapiana verrà "riqualificato" con la costruzione dell'ennesimo studentato di lusso (ce n'è già uno in viale Lavagnini, e in costruzione altri due in viale Belfiore e all'ex Manifattura Tabacchi), dove le camere arrivano a costare mille euro al mese. Spazi pubblici vengono usati sempre di più per scopi privati e, addirittura interi quartieri vengono smembrati per la costruzione di agevolazioni per ricchi turisti (o "turismo di qualità", una retorica contro i "turisti cafoni"). Un esempio è l'ordinanza contro i bivacchi in strada promossa dal sindaco Dario Nardella: «da quel patrimonio dell'umanità che è il centro di Firenze devono essere esclusi quelli che non sono in grado – platfond della carta di credito alla mano – di dimostrare la propria appartenenza all'umanità». Il caso di Firenze è esemplare, ma a Firenze manca la contestazione – o meglio, esiste ma è debole. Una delle voci più autorevoli della lotta contro la gentrificazione e lo svilimento di una città a luna park è Tomaso Montana-



ri⁶, lo stesso che, in un recente articolo su «Il Venerdì» di Repubblica, parla delle strade di San Frediano con il piglio della guida turistica che invita i clienti a vedere la “vera” Firenze, parlando per l'appunto di un quartiere che, da popolare che era, ha subito un processo di gentrificazione più massivo che in ogni altra parte di Firenze (per fare un esempio, quello che era il ritrovo di gran parte dei ragazzi fiorentini, piazza Santo Spirito, è ora stato invaso da quella che Bukowski chiama “architettura ostile”, ovvero elementi come le fioriere che proibiscono il non decoroso bivacco sulle scalinate, costringendo a consumare le bevande nei costosissimi locali di tendenza). Le proteste contro la gentrificazione, però, passano anche da interessanti interventi artistici. A Lisbona, ad esempio, c'è un progetto fotografico che stride in mezzo a case sventrate per far spazio all'ennesima funicolare che renda più agevole la salita al “miradouro” (ricorda il progetto della funicolare in Costa San Giorgio), e labirinti di stradine in salita invase ormai da negozietti di souvenir e ristorantini alla moda. È il caso dei quartieri Alfama e Mouraria, tra i più antichi e, ora, tra i più svuotati, dove la fotografa Camilla Watson ha stampato direttamente sulle pietre calcaree delle case i ritratti e il vivere quotidiano di chi ci abitava. Un modo, questo, per attaccare sulle mura in modo permanente la memoria di un passato impermanente che ha subito quella frattura insanabile di cui già ci parlava Pasolini.

Chiara Lotti

Note

¹ P.P. Pasolini, *Lettere Luterane*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 45-46.

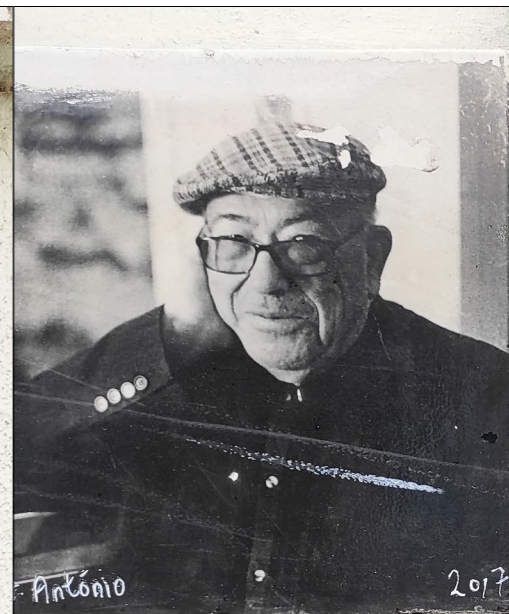
² A. Tabucchi, *Gli zingari e il Rinascimento*, Firenze, Edizioni Piagge, 2019, pp. 40-42.

³ P.P. Pasolini, *Scritti Corsari*, Milano, Garzanti, 2020, p. 22.

⁴ Termine le cui implicazioni vengono spiegate perfettamente in *La buona educazione degli oppressi* da Wolf Bukowski e, per quanto riguarda Firenze in particolare, in *Le pietre e il popolo* di Tomaso Montanari.

⁵ W. Bukowski, *La buona educazione degli oppressi*, Roma, Edizioni Alegre, 2019, p. 89.

⁶ T. Montanari, *Le pietre e il popolo*, Roma, Minimum fax, 2013.



Camilla Watson, *O tributo*, Lisbona (dal sito web dell'artista)

IL VERO COM'È

dal realismo di Fattori al Neorealismo di Pasolini

Se crediamo che esista una naturale convergenza fra tutte le arti, crediamo anche che siano unite da un legame reale e che influenzino la vicenda umana. Teatro, poesia, pittura, cinema, musica spesso si fondono tra loro creando una dimensione in cui il materiale e lo spirituale si compensano e raggiungono un equilibrio. Esempio di questa convergenza è visibile nel neorealismo e nelle diverse forme artistiche che l'hanno interpretato, dal cinema alla letteratura, dalla pittura alla fotografia. Eppure anche nel secolo precedente abbiamo avuto modo di conoscere questa visione dell'arte, grazie alla corrente verista dei Macchiaioli e di un suo autorevole rappresentante, Giovanni Fattori, abile "fotografo" del suo tempo. A cent'anni dalla nascita del grande neorealista Pier Paolo Pasolini, possiamo affermare che nel suo pensiero convergono le scelte pittoriche di Fattori con cui gli emarginati diventano i veri protagonisti della vicenda umana? «L'Arte il nostro programma era, ed è [...] una sola, il vero com'è come lo vediamo ed amiamo.»¹ Giovanni Fattori grande pittore della macchia, insegna disegno all'Accade-

mia delle Belle Arti di Firenze per gran parte della sua vita. Ed è proprio la sua maestria nel disegno che lo caratterizza e lo distingue. Vissuto durante il Risorgimento diventa un vero e proprio pittore-giornalista documentando attraverso le sue opere quello che stava succedendo in Italia in quel particolare periodo storico. I suoi disegni ed incisioni sono fotografie in bianco e nero di soldati che combattono, feriti o addirittura senza vita, che chiedono pietà, dando un volto a chi davvero ha combattuto e criticando chi comodamente sta a guardare. Raccontare quello che vede senza filtri, questa diventa la sua priorità. Nei suoi spostamenti per la Toscana il suo occhio viene catturato dal paesaggio che lo circonda. Le immense campagne maremmane vissute dai contadini che non solo le abitano, ma le amano e le curano come figli. Comincia così a ritrarre Gabbriane (contadine che vengono dal Gabbro) al lavoro e Butteri a cavallo che guidano grandi mandrie al pascolo. Affascinato da questi personaggi, li trova misteriosi e in completa armonia con la natura. L'uomo e il paesaggio diventano tutt'uno e usando pochi

colori ripetuti riesce a portarci a vivere il momento. Partecipiamo a questo duro lavoro, bruciati dal sole, quasi possiamo sudare con loro e rischiare di essere travolti da un momento all'altro dalla mandria non ancora domata. «Mi è piaciuto illustrare anche la vita sociale nelle sue manifestazioni le più tristi: ciò mi ha fruttato che i miei quadri non sono mai andati a genio né ai negozianti, né agli amatori i quali amano soggetti sensuali e volgari [...]»² Fattori dunque sentiva di essere fuori dallo schema del suo tempo e mi azzardo ad avvicinarlo al nostro Pasolini «costretto come sono quaggiù, in fondo al mondo, a sentirmi diverso, perso ad ogni amore di gioventù».³ Pasolini cineasta provocatorio e discusso che trasporta nelle proprie opere cinematografiche letteratura e arte che sempre l'hanno affiancato. Un realismo che da voce a quelle classi sociali marginali delle borgate romane. Riportare le storie di quella realtà scomoda alla borghesia, senza giudicare, e renderla evidente agli occhi di tutti, anche di chi non voleva guardare ma soprattutto vedere. Questo era il suo modo per sensibilizzare l'intera società.

Per concludere, ricordo le parole di Oriana Fallaci nella lettera a Pier Paolo Pasolini: «Dissero che da lontano non sembravi nemmeno un corpo [...] Ucciso come gli ultimi degli ultimi [...] lui che degli ultimi fu il cantore privilegiato, l'Orfeo fin troppo consapevole delle storture e degli errori della società, l'intellettuale scomodo dell'Io so, ma non ho le prove...»

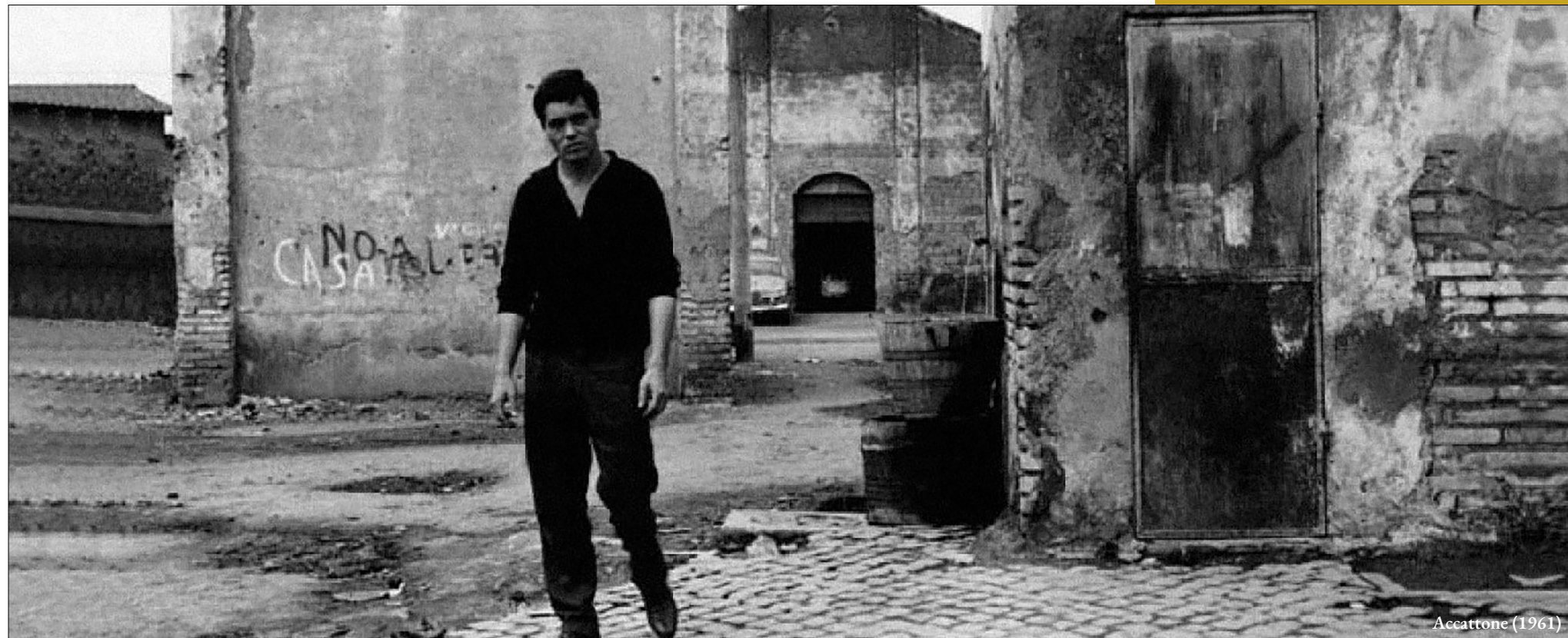
Maria Cora Carraro
Museo Civico Giovanni Fattori

Note

¹ G. Fattori, *Scritti Autobiografici editi e inediti*, (a cura di F. Errico), Roma, De Luca, 1980, p. 96.

² P. Dini, *Giovanni Fattori, Epistolario edito e inedito*, Firenze, Il Torchio, 1997, p. 657.

³ P. P. Pasolini, *La ricerca di una casa in Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 2015.



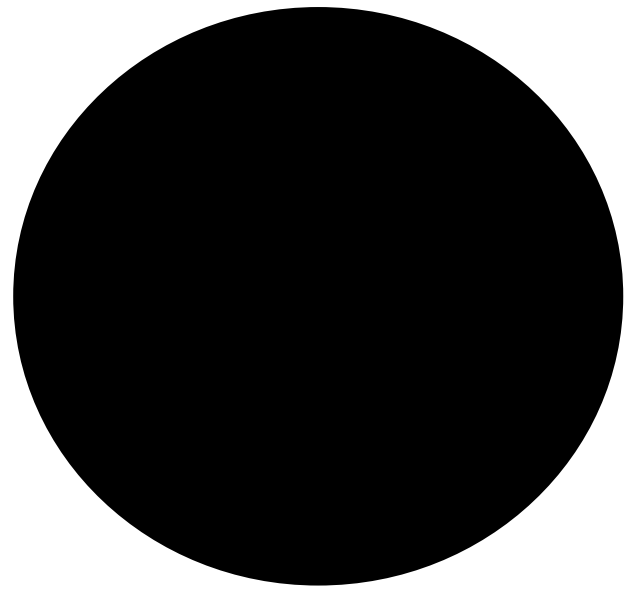
Accattone (1961)



Giovanni Fattori, *I carbonai* (1900)

IL
O
UN
fi

pagina



CONTRO LA MILITARIZZAZIONE E LA CRIMINALIZZAZIONE DEL MOVIMENTO NO TAV

in marcia - 16 aprile 2022

In oltre trent'anni di lotta No Tav abbiamo osservato il mondo trasformarsi, ricevendo molte conferme delle ragioni della nostra lotta, e molte altre se ne sono aggiunte lungo il cammino. Oggi ci troviamo di fronte ad un punto critico della storia: crisi ecologica, pandemia, crisi economica e sociale di proporzioni solo ipotizzabili e il timore di una guerra totale. Una combinazione in grado di sconvolgere l'umanità per come la conosciamo. Non possiamo tacere di fronte alla violenza drammatica che il modello di sviluppo in cui viviamo sta imponendo all'intero pianeta. Lottiamo contro le devastazioni e le guerre per il nostro futuro. Ci troviamo di fronte ad un'economia di guerra, ma anche ad una guerra che ha dei presupposti economici: l'estrazione di risorse, il controllo dei mercati, la finanza, la globalizzazione. La vita di

migliaia di persone è considerata come una merce sacrificabile per tutelare gli interessi di pochi. I corridoi logistici, come quello che dovrebbe collegare Torino a Lione, vengono venduti come opere strategiche non solo per speculare e fare cassa, ma anche per trasportare armamenti. In un'economia di guerra si possono sacrificare servizi essenziali e costringere le famiglie a fare enormi sacrifici, ma non si può rimettere in discussione un'opera inutile ed ecocida come il Tav, infatti per le aziende che lavorano alla Torino - Lione è già stato previsto un adeguamento dei prezzi, con il conseguente ed ennesimo esborso di fondi pubblici in questa costosa opera: quanti soldi che potrebbero essere destinati a scuola, sanità, servizi, sostenibilità e reddito dobbiamo ancora sprecare? Lottiamo insieme alla natura per un pianeta equo e

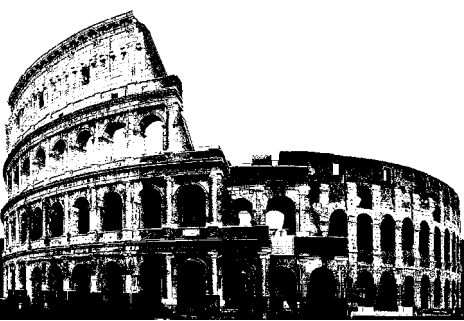
solidale. Mentre i prezzi alle colonnine crescono a fronte della speculazione finanziaria, più che per una reale scarsità, si intravede tutta la miopia dei nostri governanti che per decenni hanno perseguito le politiche delle lobbies del fossile, invece di intavolare un serio progetto di transizione ecologica e di rilancio del trasporto pubblico locale. In Valsusa da anni stiamo assistendo al progredire di cantieri altamente dannosi per l'ambiente, con conseguenze allarmanti anche per la salute dei cittadini. La deforestazione messa in atto dai promotori dell'opera ha raggiunto livelli preoccupanti: circa 5000 piante abbattute. Un solo albero può soddisfare il fabbisogno di ossigeno di 10 persone ed è in grado di assorbire dai 20 ai 50 Kg di CO2 presenti nell'aria: in futuro in Valsusa, a causa dei lavori legati alla costruzione del tunnel di

Chiomonte, potrebbero essere emesse nell'atmosfera ben 12 mln di tonnellate di CO2. Siamo contro l'Alta Velocità e affermiamo "Viva la Lentezza": per risparmiare ogni tipo di energia chiediamo che siano diminuite tutte le velocità dei nostri spostamenti, la Terra ringrazierà. Lottiamo di generazione in generazione. Mentre affrontavamo la pandemia, tentando di prenderci cura della nostra comunità chiedendo risorse per la salute di tutti/e, ci venivano inviate nuove truppe di occupazione per costruire una recinzione vuota a San Didero. Centinaia di migliaia di euro sono state sprecate per tentare di costruire un teorema giudiziario che avrebbe dovuto dimostrare la presenza di un'associazione sovversiva all'interno del movimento No Tav. Arresti, militarizzazione, denunce, fogli di via. Abbiamo resistito per anni e resisteremo ancora fino alla fine, un mese, un giorno, un'ora più di loro.

No Tavinfo

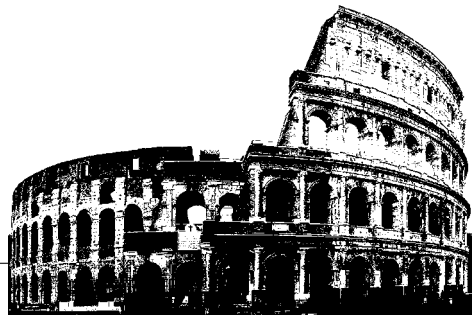
Foto: Diego Fulcheri





LA RUBRICA

politica dei beni culturali



LE SOPRINTENDENZE UNICHE

Un aspetto della “rivoluzione” franceschiniana sul sistema di tutela

In questi quasi cinquant'anni di vita del Ministero della Cultura, e soprattutto a partire dal 2014 con l'arrivo di Dario Franceschini, abbiamo assistito a un'entrata sempre più impattante, nonché talvolta violenta, della politica all'interno del mondo dei beni culturali tant'è che si parla sempre più spesso di “politica culturale”. Quest'ultima rischia di sopraffare i pareri degli esperti del settore e sembra quasi che di gestione e tutela del patrimonio culturale tutti possano parlare. Questa nuova rubrica di politica dei beni culturali prova quindi a mettere ordine nel caos normativo che caratterizza la gestione del patrimonio al fine di far emergere alcune tematiche interessanti e di stringente attualità.

Il primo articolo è dedicato a un tema che esce dai soliti canali mediatici forse perché poco accattivante per l'opinione pubblica, parlo della riforma del sistema di tutela a firma di Dario Franceschini con la configurazione di quelle che vengono definite Soprintendenze “uniche” (o “miste”) Archeologia, Belle Arti e Paesaggio.¹ Questa “rivoluzione” ha portato a un ridimensionamento totale delle Soprintendenze che sono quei baluardi di tutela territoriale del cosiddetto patrimonio diffuso che hanno un'importanza pluricentenaria (alcune forme embrionali di questi uffici si vedono già nel 1907 con la legge n. 364). Il progetto di riforma franceschiniano, avviato con il d.P.C.M. del 29 agosto 2014, n. 171, fa sì che la Soprintendenza sia alleviata dalla gestione dei musei per concentrarsi sulla tutela e per riprendere un'attività di studio, di formazione e di ricerca, in collaborazione con altre istituzioni quali le scuole e le universi-

tà per incoraggiare la libera ricerca sul patrimonio.

Inizialmente, nel 2014, venivano accorpate solo le Belle Arti con il Paesaggio mentre l'Archeologia rimaneva con un ufficio a sé stante.

Nel 2016, invece, si vede la configurazione che conosciamo oggi (un primo esperimento di accorpamento fallimentare si ebbe già nel 1923). L'unificazione portò dietro di sé uno strascico di polemiche non indifferente: veniva, ad esempio, aspramente criticato il fatto che era impossibile trovare un Soprintendente che potesse avere tutte le capacità e competenze per poter garantire la tutela del patrimonio in tutte le sue sfaccettature e peculiarità. A tal proposito l'ex Ministro ed ex Soprintendente Antonio Paolucci descrisse, in un articolo su «La Nazione» questa nuova veste delle SABAP come un «mostro pluridisciplinare nelle mani di un dirigente architetto».²

Questi organi periferici del Ministero si occupano del patrimonio inteso nel senso vasto del termine, da quello archeologico a quello storico-artistico e paesaggistico all'insegna di quella che Giuliano Volpe definisce “visione olistica”³ ossia globale che faccia uscire questi enti dalla loro settorialità, lentezza burocratica e autoreferenzialità. La riforma vuole, dunque, razionalizzare anche il rapporto tra gli organi centrali del Ministero con quelli periferici sparsi sul territorio nazionale di cui la Soprintendenza fa parte, al fine di garantire un buon funzionamento della macchina ministeriale. Per far fronte a questo stravolgimento era auspicabile e necessario un aumento di risorse finanziarie ma anche di personale giovane e aggiornato che potesse

rispondere alle nuove esigenze. Questo aumento, purtroppo, non c'è stato e il sottorganico è andato ad aggravare una situazione che era grave e difficile già di per sé. Il dicastero della cultura verte in una situazione di calo costante delle unità di personale da diversi anni: dai dati dell'Ufficio di Statistica del Ministero della Cultura⁴ si evince come il personale dal 2013 al 2020 sia passato da circa 19.000 unità a poco sopra le 12.000. Le Soprintendenze si stanno quindi drammaticamente svuotando: mancano il turnover e con-

seguentemente anche il fondamentale passaggio di competenze verso i nuovi (pochi) arrivati. L'intero sistema, così facendo, si indebolisce e viene profondamente danneggiato. Si pensi, ad esempio, alla situazione toscana che vede le SABAP toscane (che accorpano diverse province) in una situazione di sottodimensionamento del personale tale da vedere (dai dati delle rispettive amministrazioni trasparenti) l'ufficio di Massa-Carrara e Lucca⁵ con 19 unità di personale totali su 50 previste o quella di Siena, Grosseto e Arezzo⁶ con 52 funzionari in servizio su 100 previsti. Un'altra nota dolente riguarda, infine, la quasi totale assenza dei funzionari storici dell'arte presenti

in servizio (sconcertante è il caso degli uffici di Siena, Grosseto e Arezzo e di Pisa e Livorno⁷ dove ne è presente solo uno) a scapito della tutela del patrimonio storico-artistico. La riforma dell'apparato di tutela ha agito in un sistema troppo fragile e poco maturo, non ancora pronto a questo stravolgimento promosso da non sempre esperti del settore.

Simone De Nardis

Note

¹ D'ora in poi SABAP.

² A. Paolucci, *La Soprintendenza unica, mostro pluridisciplinare nelle mani di un dirigente architetto*, in «La Nazione», 19 febbraio 2016, p. 30.

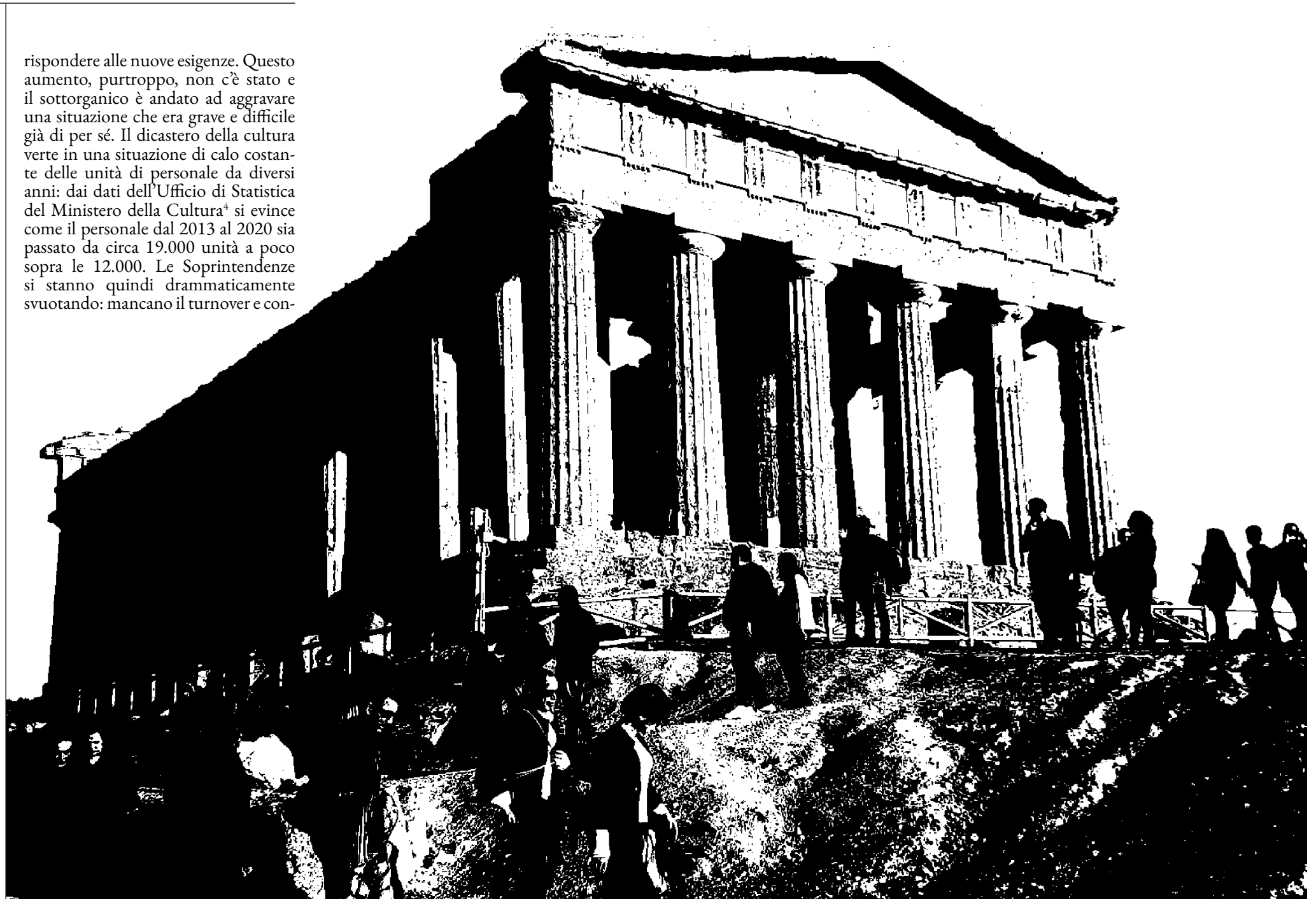
³ G. Volpe, *Patrimonio al futuro. Un manifesto per i beni culturali e il paesaggio*, Milano, Electa, 2016.

⁴ Sito Ufficio Statistica del MiC: <http://www.statistica.beniculturali.it/>.

⁵ Sito SABAP Massa-Carrara e Lucca: <http://www.sbappsae-lu.beniculturali.it/>.

⁶ Sito SABAP Siena, Grosseto e Arezzo: <http://www.sabap-siena.beniculturali.it/>.

⁷ Sito SABAP Pisa e Livorno: <https://soprintendenzapisalivorno.beniculturali.it/>.



LE FONTANE CAMPARI

I primi esempi di pubblicità tridimensionale: da Chiusi della Verna, fino a Brunate, passando per Le Piastre.

L'artista Fortunato Depero, nel *Manifesto dell'arte futurista della pubblicità* del 1932, scrive: «il cartello è l'immagine simbolica di un prodotto, è la geniale trovata plastica e pittorica per esaltarlo ed interessarlo - esaltando con il genio i nostri prodotti, [...] non facciamo che dell'arte purissima e verissima, moderna».¹ Questo suo ragionamento, coerente allo *Zeitgeist* dell'epoca, si era concretizzato con la stretta collaborazione che ebbe con la ditta Davide Campari & C., azienda che tra le prime cercò nel proprio *marketing plan* uno stretto sodalizio tra arte e pubblicità. Eppure, se noti sono i vari manifesti che la ditta commissionò a molti artisti contemporanei, meno conosciute sono le imprese che promosse nel campo della scultura. È infatti a Chiusi della Verna (AR) che, il 1° novembre 1931, viene inaugurata una fontana a coronamento dell'acquedotto, generosamente offerta dalla Campari e considerabile uno dei primi esempi di arte pubblicitaria tridimensionale. L'opera, dalle forme riconducibili al Liberty viennese, è realizzata dallo scultore fiorentino Giuseppe Gronchi e si caratterizza nella parte centrale per un cartiglio recante l'inconfondibile slogan della ditta milanese: «Campari Aperitivo» e «Cordial Campari Liquor».² Sotto a questo vi è un'altra cornice che racchiude un bassorilievo raffigurante due putti che affiancano un mascherone, dalla cui bocca esce una cannella per l'acqua. A questa parte centrale si accostano una semplice vasca e due colonne scanalate, che fanno da base a due teste dal sapore michelangiolesco: quella di sinistra femminile, riconducibile all'*Aurora* della Sagrestia Nuova, e quella di destra maschile, che si ritrova anche in altri modelli di *Testa di vecchio* dell'autore. Questa di Chiusi, però, è solo la prima di una serie ambiziosa; infatti, sono documentate altre dodici *Fontane Campari*, soprattutto lungo strade montane e/o turistiche toscane, con particolare interesse per le province di Firenze e Pistoia. Alla metà degli anni Trenta sono attestati anche due esem-

plari in Lombardia: uno a Bormio del 1935 e un altro a Brunate (CO), dell'anno seguente. L'ultimo esemplare trovò la sua collocazione nel 1937, presso la nota località sciistica di Abetone.³ Dato che molte di queste opere sono andate distrutte e che quelle che sopravvivono sono mancanti o rimaneggiate, possiamo solo fare alcune supposizioni su come dovessero presentarsi originariamente. Oggi di *Fontane Campari* rimangono solo quelle di Chiusi, Brunate e di Le Piastre (PT). La differenza più sostanziale tra le tre è il diverso uso dei materiali: mentre l'esempio aretino è in candido travertino, quello pistoiese è in laterizio, cemento e stucco, similmente a quello di Brunate. Probabilmente le copie, che derivano dal modello di Chiusi, furono fatte con materiali meno nobili e più immediati per una riproduzione seriale che durasse nel tempo. Si nota poi che la *Fontana Campari* di Le Piastre presenta due stemmi ai lati del mascherone centrale: uno a sinistra con lo scacato simbolo di Pistoia, l'altro a destra con un'arma realizzata di fantasia. Questi due sono stati applicati nell'ultimo restauro per sostituire i fasci littori che erano presenti sul monumento, segno che il regime non perse l'occasione di propagandare anche attraverso queste opere pubbliche.⁴ Poco altro si conosce sull'argomento, che sembra essere stato dimenticato dalla critica generale; tuttavia, negli ultimi anni queste opere stanno venendo riscoperte e valorizzate. Notabile è l'impegno di un gruppo di donne che, nel 2018, hanno finanziato i restauri per la fontana di Chiusi e che così ci appare più simile a come dovesse essere *ab origine*. Sulla stessa linea anche la Pro Loco di Le Piastre si è impegnata per avviare dei restauri; questi sono poi stati generosamente pagati dalla società Publiacqua S.p.A., mentre la caparra precedentemente raccolta dai volontari è stata devoluta per il recupero di altre sorgenti presenti nella zona. Grazie a questi interventi si è così costituito un percorso *trekking*, detto Percorso delle Fonti, che conduce alla

scoperta dei punti dai quali proveniva l'acqua, tra i quali la *Fontana Campari* costituisce tappa fondamentale.

Daniele Ranieri

Si ringrazia per la collaborazione: Il Comune di Pistoia e il Comune di Sambuca Pistoiese, Il Museo Campari, La Pro Loco di Le Piastre, l'Associazione Il Faggio sul Lago di Brunate, il Gruppo di donne di Chiusi della Verna nella persona di Donatella Fardelli.

Note

¹ Pubblicato in «Futurismo», rivista diretta da M. Somenzi, a. I, n. 2, 15-30 giugno, Roma 1932; cfr. *L'arte pubblicitaria di Fortunato Depero*, catalogo della mostra a cura di F. Bartolini, 23 luglio-21 agosto 1983, Calliano, 1983.

² La scritta della fontana di Chiusi è andata in parte perduta, può però essere ricostruita confrontando i cartigli degli altri esemplari.

³ Il documento dell'Archivio della Galleria Campari, datato 8 luglio 1988, del Geometra E. Bosetti attesta *Fontane Campari* presso: Abetone, Barberino Val d'elsa, Bormio, Brunate, Cortona, Firenzuola, Le Piastre, Montepiano, San Geminiano, Santa Lucia, Taviano.

⁴ Sul modello di Chiusi non sono presenti decori ai lati del mascherone, mentre su quello di Brunate vi sono altre due cannelle per l'acqua e per questo la chiamano *Le Tre Fontane*.



G. Gronchi, *Fontana Campari*, 1930-1937 (foto scattata da Stefano Frosini)

LA PITTURA COME NECESSITÀ

visceralità e ancestralità in Alessio Selvaggio

NOI CAFFÈ MICHELANGIOLO

Alessio Selvaggio, artista pugliese classe 1995, inizia la sua formazione presso l'Istituto d'Arte di Foggia, partecipando sin da subito ad alcune esposizioni pittoriche come *Festa della Terra Vecchia* del 2012 e, sempre nello stesso anno, vincendo il Premio speciale SPI-CGIL al concorso *Memoria Viva Viva Memoria*; nel 2020 consegue il diploma di secondo livello presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze con una tesi in metodologie della pittura. Questi sono gli anni che segnano un punto di svolta per il suo percorso artistico, portando all'approfondimento dello studio di James Ensor, Edvard Munch e Francis Bacon veri e propri padri pittorici per quei temi che sono diventati cardini di tutta la sua poetica artistica in ogni sua fase: vita e morte, sogno e realtà, coscio e subconscio, ossa, sangue e carne. Ad una critica

all'ipocrisia e al bigottismo della società contemporanea si affianca il tema della maschera pirandelliana con un'estetica formale di chiara ispirazione ensoriana. A questo periodo sussegue la fascinazione verso teschi e ossa che approfondisce nella tesi accademica triennale; bianco e nero, polveri e terra sono lavorati a mani nude rendendo i quadri pari a scavi archeologici. In una fase successiva il colore mescolato in abbondante olio permette di intravedere, dietro il rivestimento di carne e sangue, lo scheletro; la pennellata quindi cambia e da rabbiosa diventa lieve. Con questi dipinti partecipa nel 2018 alla mostra *A Nudo*, presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze, e con altri lavori alla collettiva d'arte *Forme nel verde 2018, pause tra caos e armonia* a San Quirico d'Orcia. Approfondendo gli studi accademici, la

tavolozza del pittore si apre a nuovi colori, la stesura pittorica si fa molto densa e materica e le forme si chiudono, appesantendosi su se stesse in un senso profondo di *horror vacui* che non lascia trasparire nessuno spazio vuoto ed inizia anche ad affacciarsi la forma del cane che a fasi alterne diventa un punto cardine dell'immaginario visivo dell'artista; qui diventano espli-

citi i riferimenti all'Espressionismo di matrice munchiana e alle ricerche sul movimento di Bacon. Da tutto questo l'artista pugliese prende slancio per una nuova fase caratterizzata da corpi rielaborati con maggiore morbidezza e scioltezza del tratto e da una cromia arricchita da una sfumatura di rosso dalle tinte cupe che caratterizza tutte le sue opere odierne. Le forme volte ad un'estetica più matura sono realizzate da una pennellata più fluída come i movimenti di un direttore d'orchestra che, trascinato visceralmente dalla musica, non dimentica stili e regole. La composizione si evolve verso una stratificazione di piani in cui la presenza di tocchi di colore materico – sapien-

temente aggiunto a posteriori – fanno emergere sulla superficie del dipinto il supporto della tela. La sua pittura evolve di continuo, come lo stesso Selvaggio afferma: «è una cosa così naturale, viscerale che cambia con me; c'è la volontà, c'è la necessità di fare, di rigettare su una superficie qualcosa che preme in un momento piuttosto che in un altro; è un'elaborazione assolutamente violenta, gestuale, informale che poi viene tradotta in una forma. Riprendendo uno degli ultimi dipinti che ho realizzato *Come madre e amante*, l'imprimitura stessa che c'era sulla tela, frutto di un gesto violento, casuale, incontrollato, ha fatto sì che si suggerisse da subito l'idea di pelle e di carne poi tradotta nel dipinto, e questa è una cosa che vale per tutti i miei dipinti che si sviluppa a seguito della costruzione dell'opera». Questo senso di visceralità spiega anche l'utilizzo del rosso, il colore del sangue e della vita, primo colore che il pittore vuole sulle mani, sulla tavolozza e sulla tela e che accompagna anche un altro campo della sua produzione quella di *digital painting* e video. Nati per soddisfare una ricerca che non poteva essere soddisfatta con la pittura e dall'ammirazione per registi come Lynch, Refn, Cronenberg e Lars Von Trier, Alessio Selvaggio realizza video ipnotici e *digital painting* con una saturazione del colore fortemente estraniante sottolineando come *l'Ilinx* la vertigine e *L'appel du vide* il richiamo del vuoto siano, per lui, spinte che compongono una parte dell'essenza stessa dell'arte o quantomeno il suo impulso creativo. La pandemia non ferma il suo lavoro: è presente ad altri eventi artistici come l'Esposizione *Rea! Art Fair* del 2020 presso Fabbrica del Vapore di Milano, al progetto *En Plein Air – pescheti in fiore* a San Ferdinando di Puglia nel 2022 e a partire dallo stesso anno entra a far parte di *Mecenate – Centro Studi Arti Visive* del maestro Salvatore Lovaglio collaborando con artisti e intellettuali alla realizzazione dell'installazione *Ritrovati* portata per le strade di Lucera e Stornara.

Emanuela Bruno

Il virgolettato è riportato da un'intervista a cura dell'autrice



Cecità (compianto), 2022



Come madre e amante, 2022



NFT

una riflessione su possibili esiti futuri riguardanti la loro applicazione ai beni culturali



L'esplosione del mondo delle *criptovalute*, della *blockchain* e dei *non-fungible tokens* (NFT)¹ coincide con il periodo del lockdown, poiché il virtuale era l'unica realtà disponibile. Non a caso in quel periodo mi dedicai pienamente allo studio di questi concetti, riguardo ai quali continuo a tenermi costantemente informato anche sperimentandoli in maniera diretta. *L'input* ad approfondire gli NFT in particolare

mi venne da un *podcast* di Riccardo Luna, giornalista che si occupa di tecnologia e innovazione. Ne *L'inafferrabile fenomeno NFT, l'arte reinventata* dell'11 marzo 2021 citava l'ormai celebre *Everydays: the First 5000 Days* di Beeple, la cui offerta all'asta tenuta da Christie's e non ancora conclusa aveva raggiunto il prezzo esorbitante di 13 milioni di dollari, venendo poi battuta per 69,3 milioni di dollari.

È questo l'avvenimento che ha consacrato gli NFT artistici e che entrerà nei libri di Storia dell'Arte. Mike Winkelmann, l'artista autore del citato jpeg, aveva registrato la proprietà dell'immagine sulla *blockchain* di *Ethereum* il 16 febbraio 2021. Ottenendo questa certificazione ha voluto dotare la sua creazione di nuovi valori: autenticità e unicità, in un mondo come quello dell'arte digitale ove vige la riproduci-

bilità e moltiplicabilità potenzialmente infinita dei dati.

Era questo il motivo alla base dell'ideazione degli NFT, quando nel 2014 Kevin McCoy e Anil Dash parteciparono a *Seven on Seven*² presentano la loro ideazione chiamata *Monegraph*, un sistema basato sulla *blockchain* per la verifica di opere d'arte digitali originali inizialmente chiamato *monetized graphics*: rendere l'artista che si dedica a questo fare artistico proprietario della sua opera. Infatti la differenza essenziale che sta dietro un NFT rispetto ad un *token* fungibile è il poterlo distinguere da un altro. Mentre per le *criptovalute* non esiste distinzione tra un *Bitcoin* e un altro, l'NFT attesta la sua originalità e, eventualmente, unicità, distinguendolo da altri. Il merito dell'NFT è quindi attribuire valore ad un file. Col tempo la logica dell'attribuzione di un valore ha lasciato spazio ad altri scenari e dal 2014 il concetto di NFT si è esteso ad altri ambiti: con i *Cryptokitties* alla gamificazione; con i *CryptoPunk* al collezionismo, in questo caso non tanto legato a potenzialità artistiche, quanto più ad un *voyeurismo* di possesso determinato dalla viralità dei vari fenomeni "collezione" (basti come esempio il caso dei *Bored Ape Yacht Club*³). Il motore dietro questi fenomeni è evidentemente la speculazione, che muove i mercati e soprattutto quello degli NFT.

Tutt'altro genere di riflessione merita il caso dei beni culturali le cui copie digitali vengono registrate come NFT per poi essere vendute. Tanti i musei nel mondo che li hanno realizzati con immagini di capolavori da loro ospitati, affidandosi a aziende del settore o collettivi. In questi mesi il caso de Le Gallerie degli Uffizi di Firenze è sulla bocca di tutti, per la vendita del *Daw* (Digital Art Work) del *Tondo Doni* di Michelangelo, realizzato dall'azienda Cinello⁴. L'opera consiste nella certificazione del file digitale registrata su *blockchain* e di una riproduzione artigianale della cornice originale del dipinto, al cui interno è collocato un display che proietta l'immagine in 4k dell'opera.

Sono state mosse critiche in merito al contratto tra Uffizi e l'azienda, chiedendosi di chi siano i diritti legati al *Daw* e se il proprietario possa disporre liberamente, o, ancora, se la clausola del contratto che riporta l'impegno del museo fiorentino a non produrre altre copie NFT delle stesse opere, le quali andrebbero ad impoverire il valore di quelle realizzate da Cinello, costituisca

una velata esclusività. È chiaro che la questione debba essere attentamente discussa, essendosi dato l'avvio ad un processo che facilmente potrebbe sfuggire al controllo. Non dimentichiamo però che il possesso di un NFT così come riportato nella *blockchain* non garantisce necessariamente diritti sull'opera, che siano questi diritti d'autore o di proprietà intellettuale, né limitano la condivisione o la copia del file digitale associato allo *smart contract*, né vieta la creazione di altri NFT riferiti allo stesso file o nel caso specifico a diversi scatti ritraenti gli stessi originali, per non entrare nel merito della serialità degli NFT stessi, che sempre più spesso vengono creati in multipli limitati che potremmo paragonare a serigrafie numerate e firmate.

Ciò che da storico dell'arte mi pare venga ignorato dalla trattazione sensazionalistica degli articoli di questi giorni è la questione sulla quale mi interrogo da quando sono entrato in contatto con questa realtà: dovremmo ragionare sulla creazione di NFT di Beni Culturali prevedendo le loro modalità d'uso all'interno di possibili futuri metaversi⁵. È possibile che in futuro il sistema *blockchain* venga meno, che gli NFT siano soppiantati da altre tecnologie o che i metaversi non vengano sviluppati; e tuttavia se l'avvento di computer quantistici portasse alla nascita di queste realtà virtuali – capisco che questi argomenti sembrano pura fantascienza – sarà indispensabile innanzitutto garantire la gestione di questi specifici NFT da parte del Ministero stesso – nonché dello Stato –, il quale solamente essendo creatore e gestore proprietario potrà assicurarsi *royalties* su tali "oggetti". Pensiamo ad una possibile ottica d'uso "museale digitale" – cosa che avviene già per semplici riproduzioni digitali –: in una galleria virtuale l'eventuale introito di un biglietto digitale da corrispondere potrebbe giustificarsi col noleggio degli NFT da parte del Ministero, come fossero gli originali mandati in mostra dai rispettivi musei. Chiaramente produrli richiederebbe un'ulteriore sottrazione di capitale dall'esigua fetta destinata ai Beni Culturali. Seppur penso ai vantaggi di questi scenari, come possibili esposizioni di capolavori che nella realtà fisica non potrebbero essere riuniti in uno stesso luogo, mi preoccupa la riflessione che già Walter Benjamin poneva con la perdita dell'aura dell'originalità causata dalle copie⁶. Se in chiave moderna gli ideatori degli NFT hanno cercato di risolvere il problema

evidenziato da Walter Benjamin riguardante la riproducibilità dell'opera d'arte, siamo certi che questi "nuovi originali" e relativi mezzi di fruizione non spostino l'aura proprio su di essi? Se l'indotto che muove milioni per il restauro dei nostri capolavori seguendo la prospettiva della speculazione si spostasse su questi nuovi lidi, saremo in grado di garantire un futuro agli originali?

Senza demonizzare il mezzo, occorre portare avanti fin da subito riflessioni di questo tipo, per non farci cogliere impreparati dal cambiamento.

Marco Licari

Note

¹ Non essendo possibile in questa sede approfondire la terminologia, si veda rispettivamente: [https://www.treccani.it/vocabolario/criptovaluta_res-016bf79f-8997-11e8-a7cb-00271042e8d9_\(Neologismi\)](https://www.treccani.it/vocabolario/criptovaluta_res-016bf79f-8997-11e8-a7cb-00271042e8d9_(Neologismi)); <https://www.treccani.it/enciclopedia/blockchain>; <https://www.treccani.it/enciclopedia/non-fungible-token/>.

² Si tratta di un evento organizzato a New York durante il quale sette artisti e sette "tecnologi" in coppia collaborano elaborano nell'arco di 24 ore nuove proposte a cavallo tra le due categorie.

³ Una collezione di 10.000 pezzi raffiguranti – come suggerisce il titolo – scimmie annoiate, il cui possesso consente l'accesso a feste e eventi esclusivi. <https://boredapeyachtclub.com/>.

⁴ <https://www.cinello.com/it/daw/>.

⁵ Il termine fu coniato da Neal Stephenson nel romanzo postcyberpunk *Snow Crash* del 1992, per indicare una realtà virtuale condivisa grazie a internet, senza alcun proprietario, nel quale interagire per mezzo di avatar in tre dimensioni. Le attuali potenze di calcolo dei computer non riescono a realizzare ciò da lui descritto e anche quando si raggiungeranno ciò che si avrà sarà nella sostanza diverso dal mondo immaginato dallo scrittore, in quanto si tratterà di metaversi proprietari, all'interno dei quali le azioni saranno limitate a ciò che il proprietario darà permesso di fare. Entro quei limiti andrà capito come gestire NFT di beni culturali.

⁶ Per il concetto di aura dell'opera d'arte si veda W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966.



Immagine tratta da Crypto Art Culture

Ci sembrava doveroso, nel centesimo anniversario della nascita di Pier Paolo Pasolini, lasciare traccia su *Noi Caffè Michelangiolo* di alcune nostre considerazioni su uno dei più importanti intellettuali italiani. Lo abbiamo fatto col piglio di storici dell'arte, interessandoci alle sue opere d'ingegno come film, scritti e romanzi, ci scusiamo con il lettore per non aver trovato affondi critici o un'analisi scientifico-accademica su tutto il corpus di opere pasoliniane, che comunque sia non può essere contenuta nelle quarantaquattro pagine di rivista. Siamo convinti, invece, che il lettore più attento abbia trovato, tra le nostre righe, nei mondi che si aprono dietro alcuni termini ricorrenti, spunti di riflessione per proseguire in autonomia la lettura delle opere di Pasolini. Per questo esiste una bibliografia, fin dal primo numero, perché chi legge i nostri brevi articoli possa prendere spunto dai concetti schizzati e impressi per trovare una nuova postura critica da cui guardare (o ri-guardare) un determinato argomento. Più che mai con Pasolini, figura chiarissima e lucidissima che, una volta messa a tacere, è stata infine infangata e annepbiata. In copertina, appunto, la nebbia dei fossi ci mostra solo il terreno ai nostri piedi, non ci fa guardare avanti e indietro: è il presente assoluto di chi vive senza consapevolezza, senza una coscienza critica, senza una guida intellettuale. L'intellettuale è morto, l'ha ammazzato il maiale in giacca e cravatta che si porta l'indice alla bocca indicando il silenzio. Finalmente il silenzio, la quiete, la "pace terrificante", che si staglia sulle nostre vite quotidiane, sui palazzi delle case popolari, pronta ad infestarci fino al midollo, a renderci inermi e inetti, depressi perché incapaci al pensiero. L'"impeto gobettiano" degli escavatori nel *Canto* dello scivolo grafico d'apertura si è esaurito. Sulla scena,

un cumulo di macerie, compaiono due personaggi, due *homines novi*, perfetti figli del loro tempo, pronti ad intraprendere il loro personale viaggio nel mondo, mentre le parole di quella poesia piena di speranza, rabbia e cuore sono solo un'affascinante contenitore vuoto di quello che fu. Addentrandoci nella rivista, Marta Spanò ci porta dentro i film di Pasolini, mostrando come il regista, fece tesoro delle lezioni di Roberto Longhi, quando sedeva in cattedra all'Università di Bologna. Roberto Longhi, uno dei padri fondatori della storia dell'arte così come oggi è conosciuta, proveniva dal futurismo, assimilò la lezione del vitalismo francese, detestava l'arte manierista, i preziosismi, i cesellatori rinascimentali: amava i pittori che facevano scorrere il sangue dentro la tela, rendendo la carne viva, per questo è stato il primo caravaggista. Marta prende avvio dalle lezioni longhiane per mostrarci come il comunista Pasolini avesse fatto tesoro di quel bagaglio culturale e trasportarlo, più o meno efficacemente nel cinema, grazie a quella frenetica ricerca di sperimentazione mediatica che coinvolse anche il suo professore, il quale felicemente interveniva in programmi radio o documentari televisivi. Proseguendo, Caterina Innocenti trova il filo conduttore di *Uccellacci e Uccellini* e *Porcile* nel tema della paternità, nella continuità generazionale tra padri e figli. Pasolini racconta di una società in cui i figli sono destinati a tre fini: a rimanere in eterna continuità coi padri, a non guardare coi loro occhi, a rifiutare ogni tipo di evoluzione umana e culturale (*Uccellacci e Uccellini*); ribellarsi ai padri e quindi mettersi contro la società intera e alla fine rimanere sconfitti (*Porcile*, nella storia impersonificata da Pierre Clementi), e infine chi si rifiuta di mettersi in continuità coi padri ma anche di ribellarsi, finisce lo stesso per

soccombere. E muore divorato dai maiali perché l'ignavia, la passività sono i mali peggiori che, per il comunista Pasolini, possano affliggere un uomo. A proposito di questo, il mio contributo successivo a quello di Innocenti, riguarda la crisi dell'intellettuale, parte, come pretesto, dal Pasolini de *Il romanzo delle stragi* e finisce parlando di una soluzione alla crisi del pensiero che, a mio parere, può essere rintracciata nel recupero di una postura filosofica marxista, capace di indagare i sistemi di relazione tra gli esseri umani e i loro prodotti sociali e politici, che vorrebbe dire guardare dritto gli occhi il capitalismo e i suoi effetti sulla società. Segue un'intervista in due domande ad Alessio Lega, che ringraziamo per averci risposto ed essersi messo a nostra disposizione per parlare di Pasolini e dei prodotti culturali dopo la morte del poeta. L'articolo che avete letto dopo l'intervista è *sui generis*. Avevamo mandato all'ufficio stampa di Ascanio Celestini quattro mail, per chiedere di poter pubblicare l'estratto del suo ultimo spettacolo, *Museo Pasolini*. Non avendo mai ricevuto risposta, abbiamo deciso di pubblicare comunque, rendendoci disponibili per eventuali chiarimenti con Ascanio Celestini. Ci sembra, infatti, importante riportare il brano di spettacolo in cui si mette in scena la telefonata tra un personaggio umbratile, un imprenditore, e Junio Valerio Borghese, muto tutto il tempo, che Celestini ambienta appena prima del tentato golpe fascista del 1970, cosiddetto "golpe Borghese", in realtà annullato senza che se ne conoscano i motivi da Borghese stesso. Il contenuto della telefonata è il cemento con cui si è costruita la società italiana: la società della paura, il bisogno di sicurezza, la morte dell'intellettuale. Un'interpretazione dello stragismo che trova proprio nell'eliminazione di Pasolini uno dei suoi

punti in programma. Perché Pasolini conosceva il potere molto bene, anche i suoi lati più nascosti, più lordi, per questo sceneggiò e diresse *Salò*. L'analisi che fa Sara Gaggio va proprio in questa direzione. Il film scandalo, scandalizza per la sua apparente schifezza dietro alla quale si apre ai nostri occhi uno dei versanti più inquietanti del potere, così come Chiara Ciucci ci racconta per *Petrolio*. Due opere pasoliniane emblematiche, la prima postuma, la seconda incompiuta, che mostrano come lo scrittore e regista negli ultimi anni della sua vita stava gettando uno sguardo profondo, ontologico, sui sistemi di potere. Chiara Lotti, invece, ci porta nei luoghi pasoliniani per eccellenza: le periferie, analizzando tre modi di intendere i contorni urbani delle grandi città attraverso Pasolini, Tabucchi e Montanari, tre distinte prospettive che gettano luci e ombre sulla società e sul concetto, tutto postmoderno, di decoro. Ultima analisi *inpagina*, Maria Cora Carraro, del Museo Fattori di Livorno, torna a parlare dei film di Pasolini in quanto neorealista trovando analogie con la pittura macchiaiola di Giovanni Fattori. I quattro *fuori pagina* di questo numero si aprono con un comunicato che ci giunge dalla Val di Susa, felici di pubblicarlo. Lo inseriamo in quanto si fa un gran parlare di green economy, di transizione verde, quando in realtà nei territori valsusini la popolazione è oppressa dai cantieri dell'ecomostro TAV, un progetto europeo abbandonato da tutti gli Stati membri e che ormai si vuol fare solo in Italia. Daniele Ranieri ha studiato alcuni esempi di pubblicità scolpita, come le Fontane del Campari, che si trovano in alcune località italiane. Emanuela Bruno ci presenta, invece, Alessio Selvaggio, promettente artista pugliese, ed alcuni suoi lavori. Conclude un'interessante conside-

razione di Marco Licari sugli NFT. Un articolo molto illuminante specialmente per quello che potrà succedere nel mondo dei beni culturali con l'evolversi selvaggio di questi prodotti virtuali. Dall'analisi della società, del neorealismo, del marxismo di Pasolini concludiamo con qualcosa che proviene e vive in un metaverso, che comprende un'altra società, un altro modo di vedere il mondo e le cose che lo compongono, spesso solamente in un'ottica speculativa e sensazionalistica. Tra Pasolini e gli NFT corre un mondo, un mondo che il poeta aveva già visto, in cui noi siamo nati e cresciuti e in cui, volenti o nolenti, dobbiamo vivere. Sulle spalle di Pasolini, forse, riusciremo a vedere oltre la nebbia dei fossi.

Andrea Del Carria



bibliografia

● IO SO, IL PENSIERO DEBOLE E LA COCA-COLA

G. Vattimo, P.A. Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 2010.

G. Fadini, *Pasolini con Lacan Per una politica tra mutazione antropologica e discorso del capitalista*, Milano, Mimesis, 2015.

● PERIFERIE E DECORO

P.P. Pasolini, *Lettere Luterane*, Torino, Einaudi, 2003 (prima edizione 1976)

A. Tabucchi, *Gli zingari e il Rinascimento*, Firenze, Edizioni Piagge, 2019 (prima edizione 1999)

P.P. Pasolini, *Scritti Corsari*, Milano, Garzanti, 2020 (prima edizione 1975).

W. Bukowski, *La buona educazione degli oppressi. Piccola storia del decoro*, Roma, Edizioni Alegre, 2019.

T. Montanari, *Le pietre e il popolo*, Roma, Minimum fax, 2013.

● SALÒ

U. Cantone, *Il Pasolini rovesciato. Note su "Salò o le 120 giornate di Sodoma", in Sicilia Queer International Lgbt& New vision FilmFest*, catalogo della mostra (Palermo, Cantari culturali alla Zisa, 24- 31 maggio 2015), a cura di Andrea Inerzillo, Palermo 2015, pp. 119-123.

Salò o le 120 giornate di Sodoma. Un film di Pier Paolo Pasolini, a cura di R.Chiesi, Bologna, Cineteca di Bologna, 2015.

R. Mallet, *Film Review - Salò o le 120 giornate di Sodoma (Salò or the 120 Days of Sodom) directed by Pier Paolo Pasolini*, in «Totalitarian Movements and Political Religions», 2, 1, 2001, pp. 84-87.

S. Murri, *Pier Paolo Pasolini: Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Torino, Lindau, 2007.

E. Passannanti, *Il corpo & il potere. Salò o le 120 giornate di Sodoma di Pier Paolo Pasolini*, Novi Ligure, Joker 2008.

● LE FONTANE CAMPARI

G. Cenzato, *Campari 1860-1960: vicenda di un aperitivo e di un cordial*, Milano, Edizioni Campari, 1960.

L'arte pubblicitaria di Fortunato Depero, catalogo della mostra a cura di F. Bartolini (Calliano, 23 luglio-21 agosto 1983), Calliano, Manfrini Edizioni, 1983.

G. Salvagnini, «Giuseppe Gronchi e il déco a Firenze», in «Libero». Ricerche sulla scultura e le arti applicate del primo Novecento», n. 23, Bagno a Ripoli, Centro "Libero Andreotti", 2004.

Deperopubblicitario: dall'auto-reclame all'architettura pubblicitaria, catalogo della mostra a cura di G. Belli (Rovereto, MART 13 ottobre 2007-24 febbraio 2008), Milano, Skira, 2007.

● LE SOPRINTENDENZE UNICHE

L. Carletti, C. Giometti (a cura di), *De-tutela. Idee a confronto per la salvaguardia del patrimonio culturale e paesaggistico*, Pisa, Edizioni ETS, 2014.

M. Casagrande, *Soprintendenze uniche: 1923, archeologia di un fallimento*, in «Quaderni. Rivista di archeologia» n. 29/2018.

L. Casini, *Ereditare il futuro. Dilemmi sul patrimonio culturale*, Bologna, Il Mulino, 2016.

A. Paolucci, *La Soprintendenza unica, mostro pluridisciplinare nelle mani di un dirigente architetto*, in «La Nazione», 19 febbraio 2016, p.30.

C. Pavolini, *Eredità storica e democrazia. In cerca di una politica per i beni culturali*, Roma, Scienze e Lettere, 2017.

C. Tosco, *I beni culturali: storia, tutela e valorizzazione*, Bologna, Il Mulino, 2014.

G. Volpe, *Patrimonio al futuro. Un manifesto per i beni culturali e il paesaggio*, Milano, Electa, 2016 (I ed.: 2015).

● NARRAZIONI PER IMMAGINI

G. C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, voll. I-III, Firenze, Sansoni, 1968.

G. C. Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Firenze, Sansoni, 1970.

M. A. Bazzocchi, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Mondadori, 2007.

M. A. Bazzocchi, *Alfabeto Pasolini*, Roma, Carocci, 2022.

A. Bertini, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1979.

G. C. Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaca Book, 1994.

A. Costa, *Cinema e pittura*, Torino, Loescher, 1991.

A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002.

A. Felice e G. P. Gri (a cura di), *Pasolini e l'interrogazione del sacro*, Venezia, Marsilio, 2014.

A. Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 1977.

American Art 1961-2001, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 28 maggio – 29 agosto 2021), a cura di A. Galansino, V. de Bellis, Venezia, Marsilio, 2021.

D. Gallo, *Pier Paolo Pasolini. Sulle tracce del sacro*, Milano, Gruppo Editoriale Viator, 2014.

F. Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, Roma, Bulzoni, 1994.

A. Hauser, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1965.

R. Longhi, *Piero della Francesca*, Firenze, Sansoni, 1963 (prima edizione 1927).

R. Longhi, *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico*, (1951-1970), Firenze, Sansoni, 1973.

R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi, a cura di Gianfranco Contini*, Milano, Mondadori, 1982 (prima edizione 1974).

R. Longhi, *Caravaggio*, a cura di Giovanni Previtali, Roma, Editori Riuniti, 1994 (prima edizione 1982).

A. Marchesini, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini. Da Accattone al Decameron*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.

N. Naldini, *Pasolini, una vita*, Torino, Einaudi, 1989.

P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci. Poemetti*, Milano, Garzanti, 2015 (prima edizione 1957).

P. P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 2015 (prima edizione 1961).

P. P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 2015 (prima edizione 1964).

P. P. Pasolini, *I dialoghi*, a cura di G. Falaschi, Roma, Editori Riuniti, 1992.

P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999.

P. P. Pasolini, *Fotogrammi di pittura*, catalogo della mostra (Mamiano di Traversetolo, Parma, Fondazione Magnani-Rocca, 11 settembre – 12 dicembre 2021), a cura di S. Roffi e M. Carrera, Cinisello Balsamo (Milano) Silvana Editoriale, 2021.

M. Recalcati, *Pasolini. Il fantasma dell'origine*, Milano, Feltrinelli, 2022.

I. Schiaffini, *Arte contemporanea: metafisica, dada, surrealismo*, Roma, Carocci, 2011.

C. Zambianchi, *Arte contemporanea: dall'Espressionismo Astratto alla Pop Art*, Roma, Carocci, 2011.

● PETROLIO: IL ROMANZO SUL POTERE

C. Benedetti et al. (a cura di), *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, Macerata, Quodlibet, 2020.

A. Bazzocchi, *Pasolini e il nuovo Petrolio*, in <<https://www.doppiozero.com/pasolini-e-il-nuovo-petrolio>> (8.06.2022)

P.P. Pasolini, *Petrolio*, Mondadori, 2016 (prima edizione 1992).

● NFT

Anil Dash, *NFTs Weren't Supposed to End Like This*, 2 aprile 2021, <<https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2021/04/nfts-werent-supposed-to-end-like/618488/>> (8.06.2022).



NUOVE DATE DI USCITA LA RIVISTA ESCE A DICEMBRE E GIUGNO

Se vuoi entrare a far parte degli autori di Noi Caffè Michelangiolo

Invia un articolo di prova (max 3000 caratteri) a noi@caffemichelangiolo.it

La Fondazione promuove la cultura

La promozione della cultura nelle sue diverse espressioni è considerata dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna elemento primario per la crescita, anche economica, del territorio. Il Complesso degli Antichi Chiostrì Francescani è stato mirabilmente restaurato, ampliato e valorizzato strutturalmente e per la prima volta destinato integralmente ad attività culturali, arricchendo e rendendo unica la suggestiva zona Dantesca. Anche per i prossimi anni, la Fondazione continuerà ad assicurarsi il proprio sostegno a progetti di sviluppo che elevino la qualità della vita e il nostro patrimonio culturale

La Fondazione fa crescere la città



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA

www.fondazioneccassaravenna.it

Maddalena

Il mistero e l'immagine

Forlì,
Musei San Domenico
27 marzo
10 luglio 2022

Informazioni e prenotazioni
0543 36 217
mostratorli@tosc.it
www.mostramaddalena.it

FONDAZIONE CR FIRENZE

Da 28 anni promuove solidarietà,
cultura, ambiente, ricerca scientifica
e formazione giovanile per il territorio

Fondazione CR Firenze è un ente privato nato 28 anni fa con lo scopo di destinare i proventi che derivano dalla gestione del suo patrimonio unicamente allo sviluppo del territorio dove essa opera. Non è quindi in alcun modo un'istituzione creditizia. Per meglio definire il suo ruolo, nel 2016 ha assunto la denominazione di "Fondazione" in sostituzione della precedente "Ente" CR Firenze. La Fondazione ha tra i suoi ambiti di intervento, tra quelli consentiti dallo Statuto, arte e cultura, ambiente, ricerca scientifica e tecnologica, volontariato e beneficenza (particolarmente importante in questo momento così drammatico), crescita e formazione giovanile e opera sul proprio territorio di intervento: Firenze e Città Metropolitana, le province di Grosseto e Arezzo.

Con l'emergenza provocata dal coronavirus, la Fondazione ha accentuato i suoi interventi verso il mondo della solidarietà e del volontariato ed ha destinato fondi ingenti per l'emergenza sanitaria da destinare al terzo Settore favorendo l'acquisto di 10 milioni di mascherine di vario tipo, di respiratori e di altre apparecchiature sanitarie. Inoltre sostiene, con i propri fondi, le più importanti e antiche istituzioni fiorentine (dal Teatro del Maggio all'Accademia della Crusca, dall'Accademia dei Georgofili al Teatro della Toscana; dalla Scuola di Musica di Fiesole alla Fondazione Palazzo Strozzi e molte altre) e promuove importanti progetti che hanno lo scopo di valorizzare il territorio sotto il profilo della qualità della vita, della crescita culturale, della salvaguardia del patrimonio artistico ed ambientale, della riqualificazione di spazi non adeguatamente utilizzati.



main partner

INTESA SANPAOLO

gold partner

BANDINI

unieuro

media partner

Rai Radio 3

Qualifondo

platinum partner

Camillo Ricci

elfi

HERA

IMA

MAPEI

catalogo

Silvana Editoriale



FONDAZIONE
CR FIRENZE

www.fondazioneccrfirenze.it

