

**CINE  
CITTA'**  
HOLDING

n° 4

**cinecittà**  
**news**  
paper

NOVEMBRE 2005

**IL GIORNALE CHE SI STRAPPA MA NON SI BUTTA**

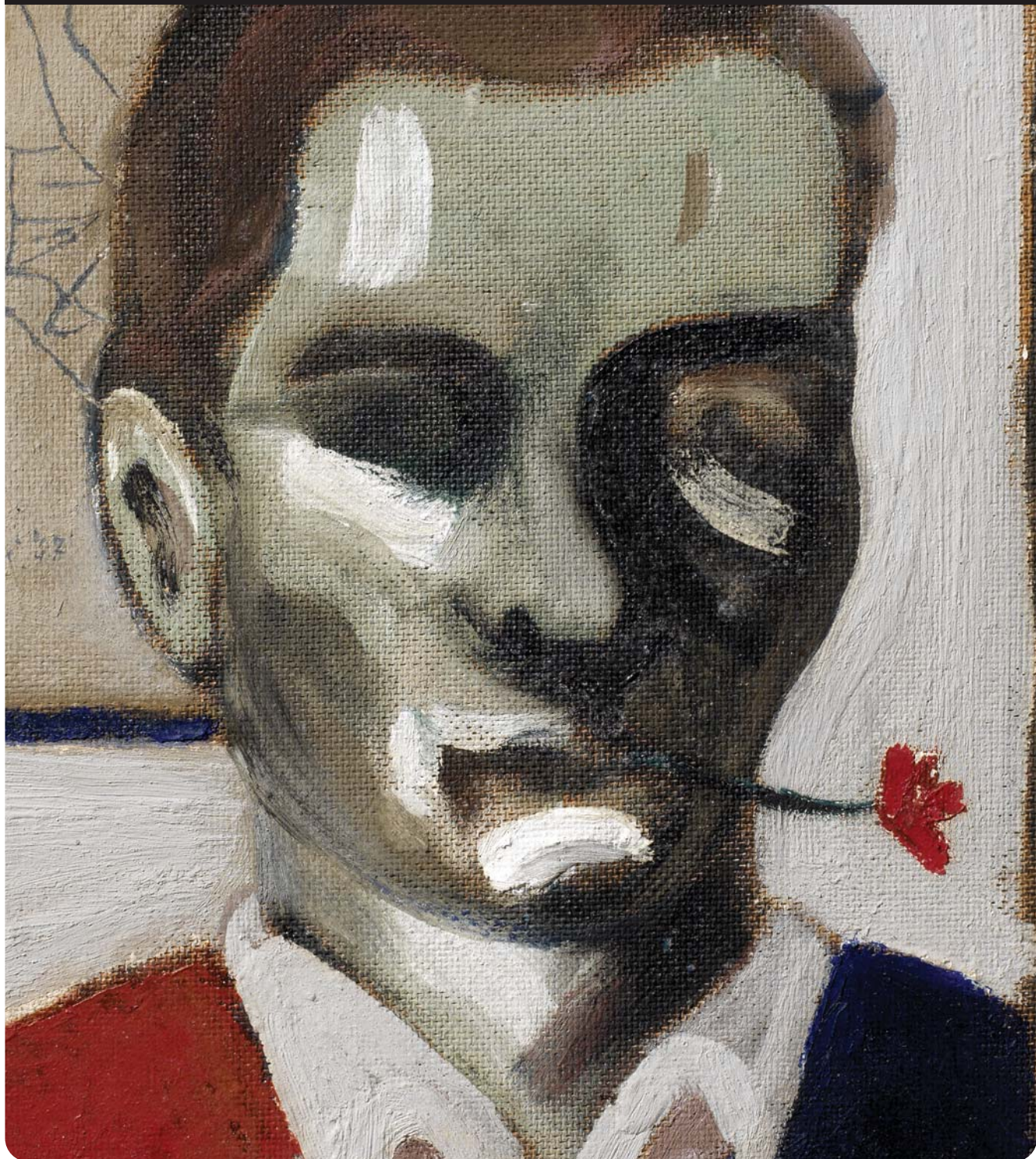
**PASOLINI E NOI**

**AVATI • BINI • CALOPRESTI • COSULICH • FERRETTI  
INFASCELLI • LIZZANI • MARAINI • MORRICONE**

**PRODUCT PLACEMENT**

**CINEMA E BRAND S'INCONTRANO**

**NE PARLANO IL CREATIVO GOTTSCHÉ, D'ANGELOANTONIO  
DI LUXOTTICA GROUP, IL REGISTA LUCINI**





pasolini  
e noi

cinecittà  
news  
paper

## QUEL CINEMA INVENTATO GIORNO PER GIORNO

“Gli sono stato molto vicino quando girava *Accattone*, l’ho visto nascere come regista e ho visto nascere il cinema con Pasolini, perché Pier Paolo non aveva esperienza di cinema, lo inventava giorno per giorno, e ogni volta che si applicava a una prova, accadeva sempre qualcosa di un po’ magico. Quel 2 novembre 1975 successe qualcosa che ha tolto a me e al nostro paese la voce più forte, più importante, più geniale come artista, ma anche profetica perché aveva capito tutto quello che sarebbe accaduto negli anni a venire. Negli editoriali che scrisse per il ‘Corriere della Sera’ e che poi sono usciti con il titolo ‘Scritti corsari’, Pasolini parlò degli anni che avremmo vissuto. Per me è come se non fosse morto, come succede con gli amici più cari quando se ne vanno, una loro immagine interna resta dentro di me, sono vivi, sento la loro voce e mi sembra di averli incontrati”.

Così Bernardo Bertolucci l’ha ricordato di recente alla Casa del Cinema di Roma, a 30 anni dalla sua tragica e tuttora non chiarita uccisione. Anche noi con queste pagine vogliamo ricordare Pasolini, intellettuale lucido e profondo, a volte scomodo e provocatorio, che ha segnato la storia culturale del nostro Paese. Abbiamo scelto il modo più semplice e diretto: le testimonianze

di coloro che l’hanno conosciuto e hanno lavorato con lui sul set. Non c’è l’intenzione di dire qualcosa di nuovo e d’inedito, perché molto è stato scritto e detto di lui regista, se non quella di riunire intorno a un immaginario tavolo i compagni di viaggio dei suoi film.

Alcuni purtroppo sono mancati nel frattempo, Sergio Citti e Tonino Delli Colli, altri hanno rinunciato a parlare, forse temendo il già detto. Ma alla fine le voci qui raccolte sono autorevoli e a loro abbiamo affiancato un critico cinematografico, che indaga uno dei tanti progetti filmici rimasti sulla carta, e un regista, che ha recuperato e rielaborato un suo documentario che sembrava irrimediabilmente perduto. E per illustrare i testi abbiamo riscoperto un Pasolini meno conosciuto, pittore, che affianca le tante altre anime artistiche dell’uomo: regista, scrittore, poeta, drammaturgo, polemista e saggista. I dipinti e i disegni qui pubblicati fanno parte dell’Archivio Pier Paolo Pasolini che l’erede Graziella Chiarocci ha affidato nel 1988 all’Archivio contemporaneo del Gabinetto Vieusseux di Firenze e ai quali va il nostro ringraziamento per il consenso dato alla loro pubblicazione su CinecittàNews Paper. E un grazie va alle Edizioni Polistampa di Firenze il cui catalogo, pubblicato in occasione di una mostra allestita nel 2000 a Cremona, ci ha aiutato nella scelta delle immagini. Molti disegni risalgono agli anni della gioventù in Friuli, così come i dipinti di derivazione espressionista e neocubista. Altri lavori coprono il periodo che va dalla metà degli anni ‘60 alla morte; risale infatti al 1975 una serie di profili del suo maestro Roberto Longhi, storico e critico d’arte. In un appunto databile intorno al 1970, uscito su “Bolaffi Arte” e ripubblicato nel catalogo sopracitato, Pasolini stesso

presenta i suoi lavori, a partire da quelli realizzati negli anni ‘40: “Per la maggior parte i disegni di quel periodo li ho fatti con il polpastrello sporcato di colore direttamente dal tubetto, sul cellofan; oppure disegnavo direttamente col tubetto, spremendolo. Quanto ai quadri veri e propri, li dipingevo su tela da sacco, lasciata il più possibile ruvida e piena di buchi, con della collaccia, e del gesso passati malamente sopra... I pittori che mi hanno influenzato nel ‘43 quando ho fatto i primi quadri e i primi disegni sono stati Masaccio e Carrà (che sono, appunto, pittori materici). Il mio interesse per la pittura è cessato di colpo per una decina o una quindicina d’anni, dal periodo della pittura astratta a quello della pittura “pop”. Ora l’interesse riprende. Sia nel ‘43 che adesso i temi della mia pittura non possono che essere stati e essere familiari, quotidiani, teneri e magari idilliaci”. Il nostro ricordo si colloca in un panorama ricco di mostre, rassegne, eventi, programmi tv, nuovi libri dedicati all’artista. Tra i tanti eventi tutti degni di nota, vogliamo tuttavia segnalare due. La decisione del Comune di Roma di costituirsi parte offesa e dunque di richiedere la riapertura dell’inchiesta dopo le dichiarazioni di Pino Pelosi, lo scorso maggio al programma tv “Ombre del giallo”, secondo cui a uccidere Pasolini sono stati tre uomini con un accento del Sud e non lui che per l’omicidio ha scontato la pena. E illuminanti sono le ipotesi avanzate sul delitto da Gianni Borgna e Carlo Lucarelli in un saggio su “Micromega”. Inoltre consigliamo l’intenso documentario *La voce di Pasolini*, realizzato da Matteo Cerami e Mario Sesti, che racconta di Pasolini, solo attraverso i suoi testi, la lingua così colma di emozioni e rabbia, carica di amore e sdegno. Proprio come il suo cinema.

**Stefano Stefanutto Rosa**

Figure, pastello su carta, 1943





## DACIA MARAINI

### IN DUE SETTIMANE SCRIVEMMO IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE

Fui coinvolta da Pier Paolo nella sceneggiatura di *Il fiore delle mille e una notte* perché aveva appena letto e apprezzato il mio libro "Memorie di una ladra". Forse quel romanzo picaresco lo indusse a pensare che ero la persona adatta a scrivere un adattamento del film tratto dalle novelle orientali. Ci trasferimmo nella casa di Sabaudia e iniziammo a leggere insieme i racconti, a scambiarci idee e pareri. Concludemmo la sceneggiatura in soli 15 giorni, lavorando in media 16-17 ore al giorno, senza neppure la pausa per un bagno in mare. Pier Paolo era molto rigoroso, capace di lavorare senza interruzione dalle 6 di mattina a mezzanotte. A me aveva assegnato le parti femminili, in particolare i dialoghi della schiava Zumurrud. La mattina ognuno scriveva per conto suo, e il pomeriggio lavoravamo insieme. A lui regista toccava dire l'ultima parola, ma lo fece senza mai essere impositivo, anche perché era una persona squisita, che non alzava mai la voce.

Ne *Il fiore delle mille e una notte* ci sono molti più personaggi femminili di quanti ne compaiono in tutti gli altri suoi film. Personaggi corposi, gioiosi, che contano di più e sono più caratterizzati del solito, forse anche per la grazia picaresca della storia. La schiava Zumurrud è il filo conduttore a cui tornano tutte le storie: una donna ricca di personalità, furba e intelligente, che riesce a farsi scegliere dal suo futuro padrone, anzi è lei a effettuare la scelta. Qui le donne non sono presenze sullo sfondo, ma protagoniste della storia. Questa forte componente femminile si deve forse anche

al mio intervento nella sceneggiatura. *Il fiore delle mille e una notte* è l'ultimo film della *Trilogia della vita*, ed è anche l'ultimo film di Pier Paolo in cui ci sono allegria, voglia di vivere e uno sguardo gioioso di aspettativa. Con il successivo *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, sono intervenute la cupezza, la morte, l'orrore e la perdita di fiducia nel mondo e negli uomini. Vidi *Salò* insieme a lui, poco prima che morisse. Ricordo che fu molto difficile dirgli cosa ne pensavo, perché era un amico e non volevo offenderlo. Il film era bello ma disperante, sgradevole da vedere, difficile da digerire e sostenere fino in fondo.

#### L'incontro con il mondo arcaico africano

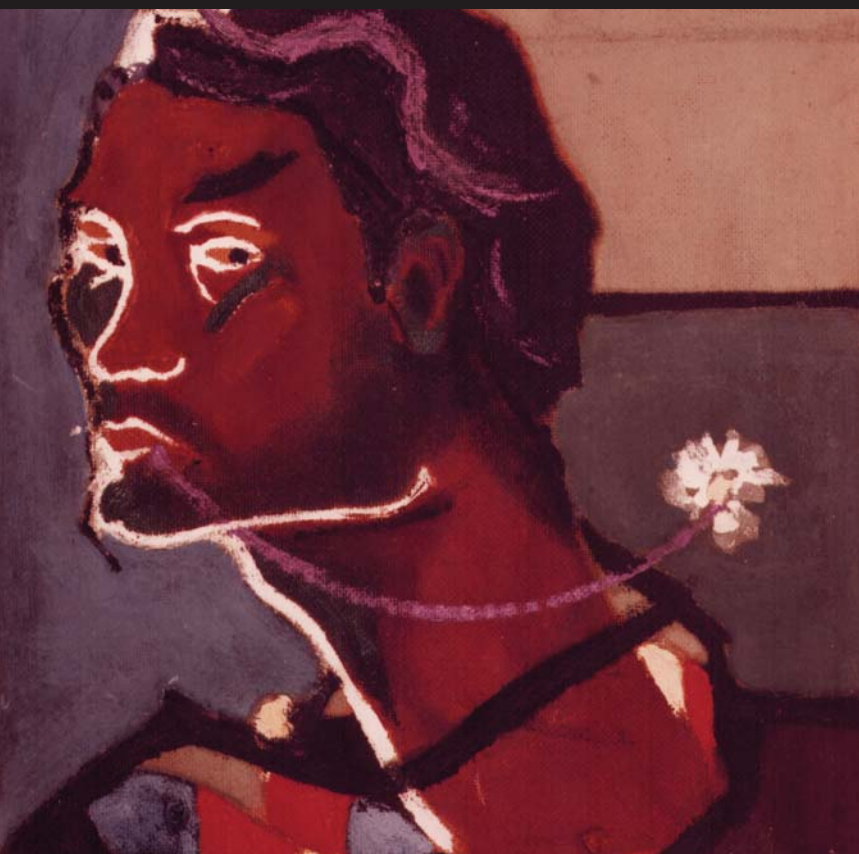
All'epoca de *Il fiore delle mille e una notte* io e Pier Paolo ci frequentavamo da almeno 10 anni, cioè dal 1963, quando ci conoscemmo grazie a Moravia, suo grande amico. Insieme avevamo comprato una casa a Sabaudia, dove passavamo molto tempo, quasi fosse una convivenza. E noi tre insieme facemmo molti viaggi in Africa, una terra che ci affascinava. Per Pier Paolo rappresentava l'incontro con un mondo arcaico, ingenuo e incontaminato, completamente diverso dall'Africa di oggi, devastata da guerre e malattie. Era una società pacifica e misteriosa, un continente straordinario e remoto, ancora intimamente legato alla natura, "lontano millenni". Pier Paolo, che era attratto dal sottoproletariato, vi trovava un mondo contadino arcaico e fresco. Nel corso di questi viaggi girò *Appunti per un'Orestide africana* e testimone di quell'avventura scattai numerose fotografie. I viaggi in Africa rientravano anche in un approccio intellettuale, grazie al quale Pier Paolo arricchiva di riferimenti colti tutti i suoi lavori, in particolare quelli cinematografici. Era preparatissimo in

tutti i settori: pittura, letteratura, musica. Da una parte attingeva, senza filtri, a una realtà quasi documentaria. Non a caso prediligeva attori non professionisti e set autentici, reali, evitando per quanto possibile di ricostruire in studio. Dall'altra si serviva di filtri colti, con citazioni da molte fonti importanti. Ad esempio *La ricotta* aveva riferimenti precisi alla pittura cinquecentesca del Pontormo. Pier Paolo ricostruì le croci basandosi sui suoi quadri, e altrettanto fece con i costumi e altre scene.

#### L'unico modo di essere suoi amici

Pier Paolo aveva con me e con Alberto Moravia un rapporto di grande intesa e confidenza. Tra noi non era necessario parlare, ci capivamo anche con il silenzio, era come stare in famiglia. E questo era il modo giusto, o forse l'unico, di essere amici di Pasolini, perché era una persona quasi morbosamente timida. Un uomo delicato ma chiuso, severo, con cui era difficile instaurare un rapporto, perché non era un conversatore. Aveva però intensi rapporti di amicizia con persone caratterialmente all'opposto: cordiali, amiconi facili alla comunicazione, come Ninetto Davoli. Pier Paolo era attratto proprio dalla loro espansività, che lo compensava del suo continuo silenzio impacciato. Nonostante ciò era gentilissimo, né urlava, né maltrattava nessuno sul set, anche perché non ne aveva bisogno. Sapeva farsi rispettare grazie alla ferrea volontà e all'autorevolezza. Questo suo carattere lo spingeva ad avere rapporti molto diversi con le persone che lavoravano con lui. Una profonda amicizia e confidenza lo legavano a me, Moravia e Ninetto Davoli, mentre aveva un rapporto professionale, distaccato e pudico, con artisti come Dante Ferretti o Ennio Morricone, nonostante lavorasse con loro da anni.

Autoritratto con la vecchia sciarpa, olio su faesite, 1946



Ragazzo che fuma, matite colorate su carta, 1964



## CALLISTO COSULICH

### IL FILM MAI REALIZZATO SUL CONFLITTO TRA AFRICA E OCCIDENTE

L'incontro di Pasolini col mondo africano fu accidentale. Eravamo nei primi anni '60, quando Pier Paolo si recò in India assieme a Moravia. Al ritorno i due si divisero: Moravia tornò direttamente in Italia, mentre Pasolini fece sosta nel Kenia per una decina di giorni, quanto bastava per riportare un ricordo incancellabile del contrasto tra il vecchio e il nuovo, che si notava in ogni singolo angolo del paese, dove c'era un passaggio continuo dalla preistoria alla modernità. Tornato in Italia, gli Editori Riuniti gli commisero la prefazione a un volume di poeti neri. La lettura delle poesie di Senghor, Yondo, Nokar e di altri ancora, s'intersecò con le impressioni riportate durante la breve permanenza in Kenia. Di lì nacque l'idea di un film, *Il padre selvaggio*, che Pasolini non riuscì a realizzare. Eravamo nel 1963; l'euforia, che nel cinema italiano si era manifestata agli albori del decennio, dava segni di cedimento. Le maggiori società di produzione erano entrate in una crisi. Il Parlamento continuava a rimandare la discussione della nuova legge del cinema in gestazione ormai da qualche anno. Il cinema pubblico, dopo aver venduto in modo poco chiaro ai privati il suo circuito di sale, era entrato in coma. La censura amministrativa, cui s'aggiungevano interventi sempre più pesanti da parte di Procuratori della Repubblica, maggiormente sollecitati a perseguire i cineasti ritenuti trasgressivi, anziché i criminali comuni, poneva insopportabili limiti alla libertà d'espressione.

#### **Serge Reggiani protagonista de *Il padre selvaggio***

Molti sogni, di conseguenza, ripresero e rimasero nel cassetto. Come nei momenti più bui degli anni '50. Valerio Zurlini aveva dovuto rinunciare in maniera definitiva a *Il Paradiso all'ombra delle spade*, kolossal sulla prima guerra d'Africa. Florestano Vancini a un film sui fatti di Bronte, che riuscirà a girare in tempi migliori, all'inizio degli anni '70. Iniziava intanto la lunga odissea de *Il viaggio di G. Mastorna*, che Federico Fellini non riuscirà mai a realizzare. *Il padre selvaggio* rientra in questa lista.

Alfredo Bini, che avrebbe dovuto produrlo, cita cause di forza maggiore: la difficoltà a girarlo in uno dei paesi africani di recente indipendenza, tutti in una situazione politica quanto mai instabile; l'accordo di coproduzione con la Gran Bretagna, che tardava a essere stipulato; l'impossibilità di ottenere secondo le leggi vigenti il marchio della nazionalità italiana. Il film, infatti, era prodotto senza la compartecipazione di una ditta estera, con un attore francese (Serge Reggiani) nel ruolo del protagonista, nonché un contorno di attori "presi dalla strada", cioè di indigeni trovati sul luogo delle riprese. Per Pasolini, invece, la colpa era tutta del processo in cui era incorso *La ricotta*, condannato per offese alla religione, incidente che aveva costretto Bini a sospendere il suo piano generale di produzione. La rinuncia al progetto aveva provocato in Pasolini un trauma profondo. "Ero disperato - ci disse in un'intervista - Non mi era mai capitato di avere qualcosa da dire e di non poterla esprimere. E' come togliere carta e matita a uno scrittore". Alla nostra obiezione che nel cinema ciò succede spesso e che i registi dovrebbero aver fatto l'abitudine, replicò: "A me, però, non era mai successo. Soggetti, sceneggiature, film: ero sempre riuscito a realizzare tutto, senza eccessive difficoltà. Con *Il padre selvaggio* è stata la prima volta che mi sono trovato di fronte a un ostacolo insormontabile. Non lo auguro a nessuno".

#### **Il professore europeo e il ragazzo nero**

*Il padre selvaggio* era un progetto insolito che non riguardava direttamente gli italiani, perché i protagonisti erano un insegnante europeo, non necessariamente italiano (era in predicato il francese Serge Reggiani), i "Caschi blu" dell'Onu, anch'essi non necessariamente italiani, e i neri africani d'uno Stato da poco indipendente. Pasolini aveva immaginato un conflitto estremo, che doveva crescere nell'animo di un ragazzo nero, attratto dalla forme di civiltà e cultura occidentali, e tuttavia legato ancora alla preistoria, al retaggio ancestrale che continuava ad opprimerlo. Durante i mesi scolastici il ragazzo frequenta il liceo della capitale, subisce l'influenza di un professore europeo, che si batte per una scuola

libera dalle tradizioni conformiste. Il professore tenta di trasformare l'insegnamento in una cosa viva, che tocchi profondamente l'animo degli alunni e non si limita dargli una lustratina di civiltà in superficie. Il ragazzo assorbe le nuove idee come una spugna, stringe amicizia con i biondi soldati dell'Onu, provenienti dal Nord Europa. Ma quando, durante le vacanze, torna in famiglia dal "padre selvaggio", nel villaggio natale scosso da violente lotte tribali, ripercorre a ritroso tutti i gradini di civiltà acquisita, fino a partecipare, drogato, a un rito cannibalico, di cui rimarranno vittime pure i "Caschi blu", accorsi sul posto, per mettere pace. L'ultimo capitolo della storia s'intitola marxianamente "Il sogno di una cosa" e narra il difficile recupero del ragazzo che si salverà attraverso la poesia. Un Pasolini nonostante tutto ottimista, ben diverso dal Pasolini successivo, che attaccherà il '68, accusando i contestatori di volere le stesse cose della borghesia capitalista, quindi di rappresentare l'altra faccia del consumismo, la piaga - diceva - che sta omologando l'Italia, come non è riuscito al fascismo, e il mondo intero, come non è riuscito al comunismo. Un Pasolini diverso dell'intellettuale che, di fronte al crollo di tutte le utopie, si accosterà alle teorie di Mircea Eliade, secondo il quale il sacro coincide col senso del mondo, mentre la secolarizzazione, imposta dalla modernità, produce solo insensatezza. Probabilmente, se negli anni '70 avesse potuto riprendere in mano il progetto de *Il padre selvaggio*, gli avrebbe conferito una tinta più cupa. D'altra parte, l'attuale produzione cinematografica, ciò che di cinema resta in piedi nel tormentato territorio subsahariano, dimostra che la situazione è rimasta uguale, se non peggiore di quella che Pasolini intendeva illustrare. Tuttavia Pasolini, da quel primo e dai successivi viaggi in Africa, trasse una conclusione comunque valida e importante: solo in Africa, nel Continente Nero, si trovano l'ambiente e il materiale umano, che ti consentano di rappresentare il mito sotto forma di racconto popolare. Per questo deciderà di girarvi una traduzione dell'Orestide eschileo, altro progetto sortito, di cui rimarranno soltanto gli interessantissimi *Appunti*.

**Maria Callas, tecnica mista su carta, 1970**



**Ragazzo col ramo, carboncino su carta, 1946**





## PUPI AVATI

### SALÒ: TUTTO COMINCIA CON UN MIO SCRIPT DAL MARCHESE DE SADE

All'inizio degli anni '70, con Claudio Masenza e Antonio Troisi cominciai la stesura di un film tratto da "Le 120 giornate di Sodoma" del marchese de Sade.

Su suggerimento di Enrico Lucherini, puntammo sull'aspetto boccaccesco della storia. Alle spalle avevamo la Euro International Film, una produzione allora piuttosto solida. Per la regia si era fatto il nome di Vittorio De Sisti.

Ma capimmo che la materia narrativa era troppo forte per non incorrere nei tagli della censura e pensammo ad un altro regista.

Avevo visto *Storie scellerate* di Sergio Citti e suggerii di proporgli il progetto. Ma il contatto diretto fu con Pasolini che non conosceva il libro allora all'Indice e rintracciabile solo in qualche bancarella della stazione Termini.

La sceneggiatura non gli piacque e consigliò Citti di rifiutare. Tuttavia si mostrò interessato al testo originale. Fui io a portarglielo nella casa romana di via Eufrate. "Te la senti di scrivere la sceneggiatura da capo con me e Sergio?" chiese. Ero all'inizio della carriera e lavorare con Pasolini era un'opportunità enorme. Anche se a malincuore abbandonai i miei amici e dissi sì.

### Cambiò l'ambientazione: dal '700 al fascismo

Per due mesi e mezzo via Eufrate è diventata la sede dei nostri incontri. Pasolini era molto più a suo agio con quella storia di quanto non lo fosse Citti, ancora candidato alla regia. Ero stupito dell'affinità estrema tra il mondo sadiano e quello pasoliniano. Le sue indicazioni erano chiarissime. Mi diede anche "I fiori del male" di Charles Baudelaire, dicendo di inserire alcuni versi. Volle cambiare ambientazione: dal '700 al fascismo, una scelta che non condivisi perché l'equazione tra il regime e la spietatezza sadiana mi sembrò troppo facile. Scrivevo, ma quel testo così duro, cupo e inquietante andava contro tutte le mie convinzioni morali e affrontarlo diventò sempre più difficile. Era come violentare me stesso. Avvertivo un senso di morte quasi premonitore in quelle pagine che, come il Requiem di Mozart, racchiudevano l'annuncio di qualcosa di tragico. Arrivai alla fine, Citti e Pasolini approvarono il lavoro. Nel frattempo però la Euro International entrò in crisi e il progetto fu rinviato. Due anni

dopo incontrai Pasolini. Ero a cena al ristorante "La Carbonara" con Giovanni Bertolucci, lo vidi seduto al tavolo con Laura Betti. Ci salutammo e venne fuori che gli era appena saltato il film su San Paolo con Marlon Brando. "Perché non fai tu 'Le 120 giornate di Sodoma'?" azzardai. Gli riportai il copione che non aveva più e si convinse. Qualche tempo dopo mi chiamò il produttore Alberto Grimaldi: "La Euro International è fallita e anche *Salò* rischia di essere coinvolto. Io e Pier Paolo ci teniamo molto: lei dovrebbe cedere i diritti e rinunciare ad apparire". Fui lautamente pagato e accettai. Solo alcuni anni dopo venni a sapere che Pier Paolo aveva fatto alcune modifiche in fase di ripresa, accentuando la metafora sociopolitica. Appresi dai giornali della sua scomparsa terribile. Da allora ho chiuso ogni rapporto con quel film. Non ho mai visto *Salò*, ho cercato di rimuoverlo in ogni modo. Rimangono i ricordi della felice collaborazione con Pasolini: i suoi sorrisi, l'affetto per la madre, le cene che preparava con le sue mani. Ma detesto *Salò* perché per me coincide con la morte di Pasolini.

Ragazzo che legge, inchiostro verde su carta, 1942



Donna col fiore azzurro, tempera e gessetti su carta, 1947





## IORELLA INFASCELLI

### IL NEGATIVO RUBATO E IL FINALE PERSO DI SALÒ

Andavo spesso in produzione, alla Pea, all'Eur, dal suo aiuto Umberto Angelucci, e chiedevo se mi potessero prendere come assistente. E mi dicevano: "assolutamente no", che non era possibile, che *Salò* era un film difficile e che sicuramente Pier Paolo non avrebbe voluto una donna come assistente. Ci andai tante volte perché ero assolutamente decisa a fare questo film, ma loro mi dicevano sempre di no. Allora mi sono detta che non lo potevo fare. Poi loro sono partiti per fare dei sopralluoghi e io continuai a chiamare perché avevo letto che c'erano tante ragazze, delle scene difficili, cerco di suggerire loro che forse avevano bisogno di una donna che stesse vicino a queste ragazze, che potevo essere utile. Un giorno mi ha chiamato Umberto dicendomi che Pier Paolo voleva vedermi. Il giorno dopo presi il treno. Quando ho incontrato Pier Paolo, ma anche durante il film, malgrado fosse spaventoso, lui era molto allegro. Mi sorprendevo proprio questa allegria. Il tono del set non era molto allegro, per niente. Ma lui riusciva ad esserlo. Il clima di ciò che accadeva sul set e l'atmosfera di ostilità generale che s'avvertiva intorno al set, s'intrecciavano. Pasolini aveva questa capacità di tenere tutte le persone insieme, unite. Non c'erano mai dubbi. Quando si finiva di girare una scena, lui dava delle occhiate

allegre, che smorzavano tutto quello che stavamo facendo di angoscioso. E' stato male solo a Cinecittà. Molto male. Certamente nessuno lo sapeva. Lo sapevo io perché me lo diceva. Le torture erano molto pesanti, molto "al limite" e furono girate con due macchine da presa. Per tutto il film Pasolini è stato in macchina. Il film lo ha girato tutto lui. Anche le scene girate a mano. Tranne, ovviamente, il finale del ballo dove anche lui ballava. Io non permettevo a nessuno di avvicinarsi alla macchina da presa.

#### Il film chiudeva con il ballo di carnefici e vittime

Avevamo già girato le torture e altre scene. Poi hanno rubato dallo stesso laboratorio il negativo del film di Pier Paolo, di un film di Sergio Leone e quello di un altro regista di cui non ricordo il nome. *Salò* e quello di Leone erano entrambi prodotti da Grimaldi. Hanno chiesto dei soldi per avere indietro i negativi, ma Grimaldi ha detto di no. Al momento del furto, noi stavamo ancora girando in nord Italia. La notizia uscì anche sui giornali. Ho sentito che di recente Pelosi ha detto che chi ha ucciso Pasolini, ha a che fare con il furto dei negativi. Mi ricordo che Grimaldi era molto impaurito. Aveva paura di essere rapito in quel periodo. Forse in quelle

pizze c'era proprio la scena del ballo che poi non fu montata. Avevamo girato una scena che non c'è, e che doveva essere il finale originale. Una scena in cui tutta la troupe ballava, e anche carnefici e vittime ballavano insieme. Mi ricordo che Pier Paolo ci teneva tantissimo a questa scena. Andavamo a lezione di ballo alla fine delle riprese. Questa scena fu girata con tutti gli attori, i macchinisti. Pier Paolo che ballava insieme a noi, tutti quanti ballavamo. Era molto divertente e questo doveva essere il finale con i titoli di coda. Forse questa scena del ballo faceva parte dei negativi rubati. Non so per quale motivo non l'abbia montata e non ne abbiamo neanche parlato. E non mi ricordo quando fu girato il finale attuale del film. Ricordo solo che la scena, con solo i due ragazzi che ballano, fu fatta verso l'inizio delle riprese. La cosa straordinaria è che Pasolini contemporaneamente faceva molte cose. Girava *Salò*, scriveva il libro, scriveva gli "Scritti corsari", andava a fare le partite di pallone e pensava già al film successivo. Mi ricordo che la mattina mi dava gli articoli e io li andavo a dettare al "Corriere della Sera". Dopo mi sono resa conto che io ho dettato gli "Scritti corsari" al telefono. Ero terrorizzata perché avevo paura di sbagliare.

Roberto Longhi, carboncino su carta, 1975



Giovane che si lava, tempera su cartone, 1947







Bersaglieri, inchiostro su carta, 1942



Pellerossa, tempera su carta, 1947

## CARLO LIZZANI

### CON ME DUE VOLTE ATTORE: FU "ER MONCO" E DON JUAN

Fu il produttore Dino De Laurentiis a farmi conoscere Pasolini, quando mi suggerì la sua collaborazione per realizzare un film su "er gobbo del Quarticciolo", un piccolo gangster di una borgata romana tra la via Tiburtina e la via Prenestina, la cui vicenda fece molto scalpore nell'immediato dopoguerra a Roma. Siccome si parlava molto di Pasolini per il successo dei suoi libri di ambiente e sottoproletariato romani, gli venne chiesto di dare una mano alla stesura della sceneggiatura de *Il gobbo* (1960) che vedeva già impegnati Luciano Vincenzoni e Ugo Pirro. Nel corso della scrittura ci furono degli scontri, sia per la differenza di carattere con Pirro, meridionale e sanguigno, sia perché non c'era l'accordo su certe svolte che Pasolini voleva dare al racconto. Poi tutto si ricompose, tant'è che nessuno dei due ritirò la firma dal film. Nel corso della sua collaborazione, osservandolo e vedendo la fisionomia, mi parve adatto per interpretare il personaggio di Leandro, detto "er monco", un ex partigiano della stessa borgata del "gobbo", e che, torturato dai nazifascisti, ha perso la mano. Nel film Pasolini è un personaggio di una certa rilevanza, un po' l'antagonista del "gobbo", anche lui un ex partigiano. Dopo la Resistenza, il "gobbo" con i suoi vent'anni e i suoi sogni, vuole realizzare nella borgata la sua utopia, cioè tutto e subito. E quindi diventa una specie di Robin Hood: sequestra camion dei borsari neri e distribuisce la farina alla gente del Quarticciolo, vuole riscattare le prostitute. Tutte azioni che lo collocano fuori della legge, mettendolo in contrasto con i partigiani che, più maturi di lui, si danno alla pratica politica. Invece il "monco" è ben oltre la legge, non gli importa nulla, lui stesso sfrutta le prostitute. Insomma un personaggio piuttosto spietato e abietto, alla fine un rivale del "gobbo" perché gli sottrae terreno sotto i piedi, passando poi con la malavita.

### L'esperienza sul set tornò utile per *Accattone*

Pasolini attore era disinvolto, anche perché allora la consuetudine di tutto il nostro cinema era quella di doppiare, come è accaduto con molti nostri attori e attrici. Nel suo caso, benché avesse scritto con perizia i romanzi in dialetto romano, la voce aveva le risonanze del Nord Italia.

Pasolini accettò questo ruolo, forse per due ragioni. Per l'indiscusso narcisismo della sua personalità che lo portò poi a recitare in altri film, come *Edipo re*, *Il Decameron* e *I racconti di Canterbury*.

La seconda ragione è che, essendo alla vigilia del suo debutto, *Accattone* che avrebbe girato di lì a poco, forse sentiva la necessità di entrare nei meccanismi della fattura di un film. Infatti sul set approfittava delle lunghe pause che ci sono sempre per gli attori, per avvicinarsi agli elettricisti, agli operatori di macchina, alla segretaria di edizione, insomma ai vari tecnici, interessato proprio a conoscerne gli aspetti professionali e artigianali.

Lo disse poi in qualche intervista che la frequentazione del mio set, non che io fossi stato il suo maestro, gli era stata anche utile. Quel ruolo gli aveva permesso di entrare nella bottega del cinema, vedendone i risvolti quotidiani più faticosi, più avventurosi anche, che accadono nel corso della lavorazione di un film. Nessuno pensava che Pasolini avrebbe mostrato già nel suo primo film una sicurezza tale, una bravura nella conduzione di attori e macchina da presa. Mi fa piacere pensare che forse qualcosa della sua esperienza sul set de *Il gobbo* gli è stata utile. Si era innamorato della borgata romana, la frequentava, quando lavoravamo a *Il gobbo*, ricordo che conosceva tanti ragazzi e ragazze dei luoghi in cui giravamo.

Ci sono fenomeni in tutta la storia dell'arte, non solo del cinema, di immedesimazione, penso a Paul Gauguin, di determinati artisti che, seppure lontanissimi da certe realtà locali, finiscono per diventarne gli interpreti più fedeli che non i nativi.

### Un professionista senza atteggiamenti divistici

Lo scelsi ancora come attore nel 1966, sapendo che lui avrebbe gradito, per il film *Requiescant*, nel ruolo del prete pistolero don Juan, che aveva due seguaci impersonati da Ninetto Davoli e Franco Citti. Un western, ambientato in un ideale Messico, che evocava, come molti western italiani di allora, le lotte contadine, le rivolte dei poveri peones contro i grandi proprietari terrieri. In fondo era una metafora di certe realtà che il Mezzogiorno d'Italia aveva vissuto nel dopoguerra e che allora erano ancora presenti con il latifondo e i braccianti. Negli anni '60 noi registi abbiamo tutti girato western, ma lo consideravamo un genere minore, e la presenza allora di Pasolini, ormai regista di successo, sembrò convalidare, dare un marchio di "nobiltà" al genere. Tra noi due sul set c'era rispetto reciproco. Nonostante fosse un regista autorevole, fui gratificato dal fatto che sul set si comportò come un attore professionista, senza interferire nelle battute o un atteggiamento divistico. Ascoltò invece tutti i miei suggerimenti. Dopo questo film siamo sempre rimasti in contatto, ma la nostra amicizia, come tante altre amicizie tra registi, ha seguito la parabola discendente del cinema italiano, non dal punto vista artistico, ma da quello della compagine, della complicità di gruppo che c'erano nell'immediato dopoguerra fino agli anni '60. Quella frequentazione tra cineasti anche di opposte tendenze, quel ritrovarsi negli stessi ristoranti andarono persi, e i contatti via via si allentarono.



**Donna allo specchio, inchiostro su carta, 1943**



**Pianta nel vaso, olio su cellophane, 1943**



**Cristo con fanciullo, olio su carta, 1943**

## DANTE FERRETTI

### NON AMAVA GIRARE IN TEATRO, COSÌ ADATTAVO I LUOGHI

Luigi Scaccianoce, lo scenografo con cui ho lavorato per nove anni all'inizio della mia carriera, mi ha insegnato tutto, ma faceva sempre due o tre film insieme, lasciandomi spesso solo sul set. Questo accadde già dal primo film che feci con Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*, ma la situazione peggiorò con il tempo. In *Edipo Re* i rapporti tra Pasolini e Scaccianoce si incrinarono, anche perché Luigi aveva un atteggiamento un po' professorale, mentre Pier Paolo era una persona fuori dagli schemi. Io, al contrario di Scaccianoce, non mi mettevo mai a discutere, cercavo solo di rendere artisticamente le richieste. Con *Edipo Re*, una volta arrivati in Marocco, Scaccianoce mi disse che per lui era giunto il momento di metter fine a questa avventura e ripartì immediatamente per Roma. Per me fu la svolta, divenni il titolare della scenografia di tutto il film. Due settimane prima della fine delle riprese, Pasolini mi chiese di rivedere a Roma le scenografie di interni realizzate da Scaccianoce, perché era convinto che non corrispondessero all'atmosfera generale del film e non legassero con gli esterni. Aveva ragione. Era un lavoro ben fatto, ma andava modificato. Informai Scaccianoce di questa richiesta e lui acconsentì immediatamente ai cambiamenti. *Edipo re* vinse poi il Nastro d'Argento per la scenografia e andò alla Mostra del Cinema di Venezia.

#### Ci siamo dati sempre del lei

Quando fui chiamato per *Medea* stavo lavorando a *Satyricon* di Fellini con Scaccianoce, che lasciò il set due mesi prima per i sopralluoghi del nuovo film di Pasolini. Ci furono però dei problemi tra loro, perché la produzione chiamò un altro scenografo, visto che anch'io ero impegnato sul set di *Satyricon*. Pochi giorni prima delle riprese, Pasolini contestò la persona scelta dalla

produzione. Ricordo che ero appena tornato dall'isola di Ponza e ricevetti una telefonata dalla casa di produzione di *Medea* che mi chiedeva di partire immediatamente, con il volo già prenotato, per la Cappadocia, dove avrebbero iniziato a girare. Non volevo più fare l'aiuto scenografo e quella fu la mia grande occasione.

L'atmosfera sul set dei film di Pasolini sembrava quella di film documentaristici a basso costo, anche se spesso si trattava di film in costume.

Tra Pasolini e alcuni suoi collaboratori, come Sergio Citti, c'era un rapporto amichevole e scherzoso; con altri, come me o Delli Colli, più professionale e distaccato. Ci siamo dati sempre del lei e c'erano grande rispetto e stima. Era una persona deliziosa, straordinaria, educatissima.

#### Per *Il Decameron* preferì Napoli alla Toscana

Prima ancora di avere tutto il film in testa, Pasolini spesso andava da solo a fare dei sopralluoghi, alla ricerca di ambienti che gli suggerissero la storia. Ha avuto sempre idee particolari, come quella di girare *Il Decameron* a Napoli piuttosto che in Toscana. Una volta durante una scena a Santa Chiara, a Napoli, con dei bambini che facevano scivolare giù dalla balaustra, mi chiese di fare riferimento a Giotto. "Quel che mi chiede è fuori epoca" gli dissi e lui di rimando: "Caro Ferretti, Boccaccio è proiettato nel futuro".

La pittura era sempre il modello a cui guardare. Per *Il Vangelo secondo Matteo* il Mantegna; per *I racconti di Canterbury* le miniature del Centro-Europa, la pittura inglese e francese e Paolo Uccello; per *Le mille e una notte* i miniaturisti arabi e persiani. Compravo tanti libri e segnalavo qual che pareva più appropriato all'idea del regista. Anche per il colore mi dava indicazioni precise: per *Il Decameron* toni caldi; per *I racconti di Canterbury* un'atmosfera fredda e dunque in tutte le immagini un tocco di blu.

Inizialmente voleva fare solo

*Il Decameron*, l'idea della *Trilogia della vita* gli venne a Sana'a, nello Yemen, mentre girava l'ultimo episodio proprio de *Il Decameron*. In fase di montaggio del film, decise di non inserire questo episodio, preferì conservare le immagini per i film successivi. Non amava girare in teatro. Ricostruivo ma fuori, nella realtà del luogo, e facevo molti interventi per riportare l'ambiente all'epoca scelta.

#### Andai a Ostia e disegnai una pianta del luogo del delitto

Sul set di *Salò* l'atmosfera era meno pesante di quanto si possa immaginare pensando al tipo di film. La troupe era romana, e come sempre i romani tendono a sdrammatizzare ogni situazione. Il riferimento pittorico è stato il pittore cubista francese Fernand Léger. Realizzammo una stanza affrescata con un Léger rivisto e corretto. La casa infatti dove si svolge il film era, nell'idea di Pasolini, un palazzetto sequestrato a un intellettuale dell'epoca, e al suo interno troviamo la pittura americana e la cosiddetta "arte degenerata", messa al bando dal fascismo. Vidi il film due giorni dopo la morte di Pasolini, in una proiezione organizzata dal produttore Alberto Grimaldi e riservata a poche persone, tra cui Enzo Siciliano e Alberto Moravia. Un film durissimo e, visto dopo quella notizia improvvisa e scioccante, fu un'esperienza terribile. Tra l'altro stavamo iniziando la preparazione del film successivo di Pasolini, *Porno-Teo-Kalossal*, di cui devo avere ancora la sceneggiatura da qualche parte. Credo di aver rimosso molte cose di *Salò*, proprio perché l'ho vissuto in modo tragico. Ricordo che ebbi la notizia della sua morte da Elio Petri, con il quale subito dopo andai all'obitorio. Addirittura un paio di giorni dopo mi chiamò Sergio Citti che, d'accordo con l'avvocato Nino Marazzita, mi chiese di andare sul luogo del delitto a Ostia, di disegnare una pianta del posto e di prendere dei rilievi, cioè le misure del punto in cui era stato trovato il corpo, con le relative distanze dei vari oggetti.





Figura a letto, olio su cellophane, 1943

## ALFREDO BINI

### PORTAMMO I CARDINALI IN TAXI A VEDERE IL VANGELO

La mia casa di produzione si chiamava Arco Film, perché l'arco è il simbolo del mio segno zodiacale, il Sagittario. Conobbi per la prima volta Pasolini nel 1959, quando firmò la sceneggiatura de *Il bell'Antonio* diretto da Mauro Bolognini, di cui ho prodotto diversi titoli. Il sodalizio professionale con Pier Paolo iniziò poi nel 1961 con *Accattone* e terminò nel 1967 con *Edipo re*. La decisione di realizzare *Accattone*, il suo debutto alla regia, avvenne in modo piuttosto rocambolesco. Un giorno mi telefonò Mauro Bolognini e mi disse: "Guarda che Pasolini si vuole buttare di sotto dalla scaletta di San Sebastianello, vicino a Piazza di Spagna, perché la Federiz di Federico Fellini ha rinunciato a produrre la sua opera prima, ha infatti bocciato i provini girati". Raggiunsi subito Pier Paolo e gli dissi: "Non vedi dove andrai a finire? Là sotto è pieno di escrementi, buttati domattina, e intanto mi fai leggere la sceneggiatura". Pasolini si convinse, ma Fellini aveva ragione: il girato era impresentabile. Così decisi di mettergli accanto professionisti di primo piano: Danilo Donati per i costumi, Tonino Delli Colli come direttore della fotografia, e Leopoldo Savona che fu il vero aiuto alla regia, perché Bernardo Bertolucci era alle prime armi. Infatti suo padre Attilio, mio amico, aveva chiesto di farlo lavorare sul set e Bernardo veniva senza prendere un soldo, portandosi i panini da casa.

### Gli applausi alla proiezione nella cattedrale di Notre-Dame

Pasolini lesse il Vangelo una prima volta nel 1942, e di nuovo ad Assisi nel 1962 quando ebbe l'idea di fare un film, anche in polemica con chi lo aveva condannato per vilipendio alla religione. Scelse la versione dell'apostolo Matteo perché la ritenne quella che più d'ogni altra risalta l'umanità del Cristo, il suo essere uomo tra gli uomini. Alla stesura della sceneggiatura collaborò la Pro Civitate Christiana e fu un'occasione per rinsaldare i rapporti di reciproca stima con gli ambienti cattolici, meno conservatori e più aperti al dialogo. Anche, ministero e distributori, mi dissero che ero matto a produrre un film commerciale tratto dal Vangelo, per di più diretto da un regista da poco condannato a quattro mesi di reclusione per vilipendio alla religione di Stato. Determinante fu però la marcia indietro della Banca nazionale del Lavoro, quando mi propose di finanziare il film di Pasolini e *La mandragola*. Infatti l'istituto di credito impegnato finanziariamente con la Titanus, nel frattempo fallita per *Il gattopardo* di Luchino Visconti, aveva necessità di mantenere in vita la rete di agenzie della casa di produzione di Goffredo Lombardo grazie all'uscita di suoi film. Organizzai la proiezione de *Il Vangelo secondo Matteo* per i Padri conciliari e avevo avuto il permesso di utilizzare l'Auditorium di via della Conciliazione. Ma alle dieci di mattina tutti quei cardinali, bianchi, gialli, neri, con i loro berrettini e i mantelli rossi, si accalcarono



Autoritratto col fiore in bocca, olio su faesite, 1947

davanti alla porta sbarrata su cui era ben visibile il cartello "Lavori in corso". Una bella idea di qualcuno, dettata da improvvise paure notturne. Ma in fretta e furia portammo i cardinali al cinema Ariston con trenta taxi che facevano la spola tra San Pietro e piazza Cavour. Alla fine fu un trionfo: venti minuti esatti di applausi, soprattutto quando apparve la dedica a Papa Giovanni XXIII. A Parigi, la proiezione dentro la cattedrale di Notre-Dame andò ancora meglio.

### Un personaggio laido de *La ricotta* prese il nome di un magistrato

Dopo *Edipo re* avremmo dovuto realizzare insieme *Il padre selvaggio*, scritto sempre da Pasolini, una storia ambientata in una tribù dell'Africa nera. Ma il ministero dello Spettacolo ci proibì di fare il film, perché la legge allora impediva che in un film nazionale ci fossero più lavoratori stranieri che italiani. La sceneggiatura de *Il padre selvaggio* è stata pubblicata da Einaudi e in chiusura del libro c'è una bellissima poesia, che Pasolini mi dedicò. Si scusa per le sue intemperanze e mi dipinge come "un padre selvaggio", nonostante fossi più giovane di lui. All'origine della poesia c'è un mio violento litigio durante la realizzazione de *La ricotta*, episodio di *RoGoPaG*. Accadde che Pasolini, a mia insaputa, cambiò in fase finale di montaggio il nome di un personaggio viscido e laido del film con quello di un magistrato di Roma, con cui Pier Paolo aveva avuto a che fare. Per tutta risposta la pellicola fu posta sotto sequestro per vilipendio alla religione, con grave danno economico.

### Per *Mamma Roma* voleva Anna Magnani e io no

Speravo che Anna Magnani non facesse *Mamma Roma* perché era come un wurstel su una torta di panna o una ciliegina su un goulash. Ma Pasolini si era fissato con lei. Così andai a trovarla e le dissi che se voleva fare quel film, doveva lavorare gratis, con un 20 per cento sugli utili. All'inizio, urlò e se la prese col suo agente per l'affronto della proposta. Me ne andai convinto che la faccenda fosse archiviata e invece il giorno dopo lei mi chiamò per dirmi che accettava.





**Narciso, tempera e pastello su carta, 1947**

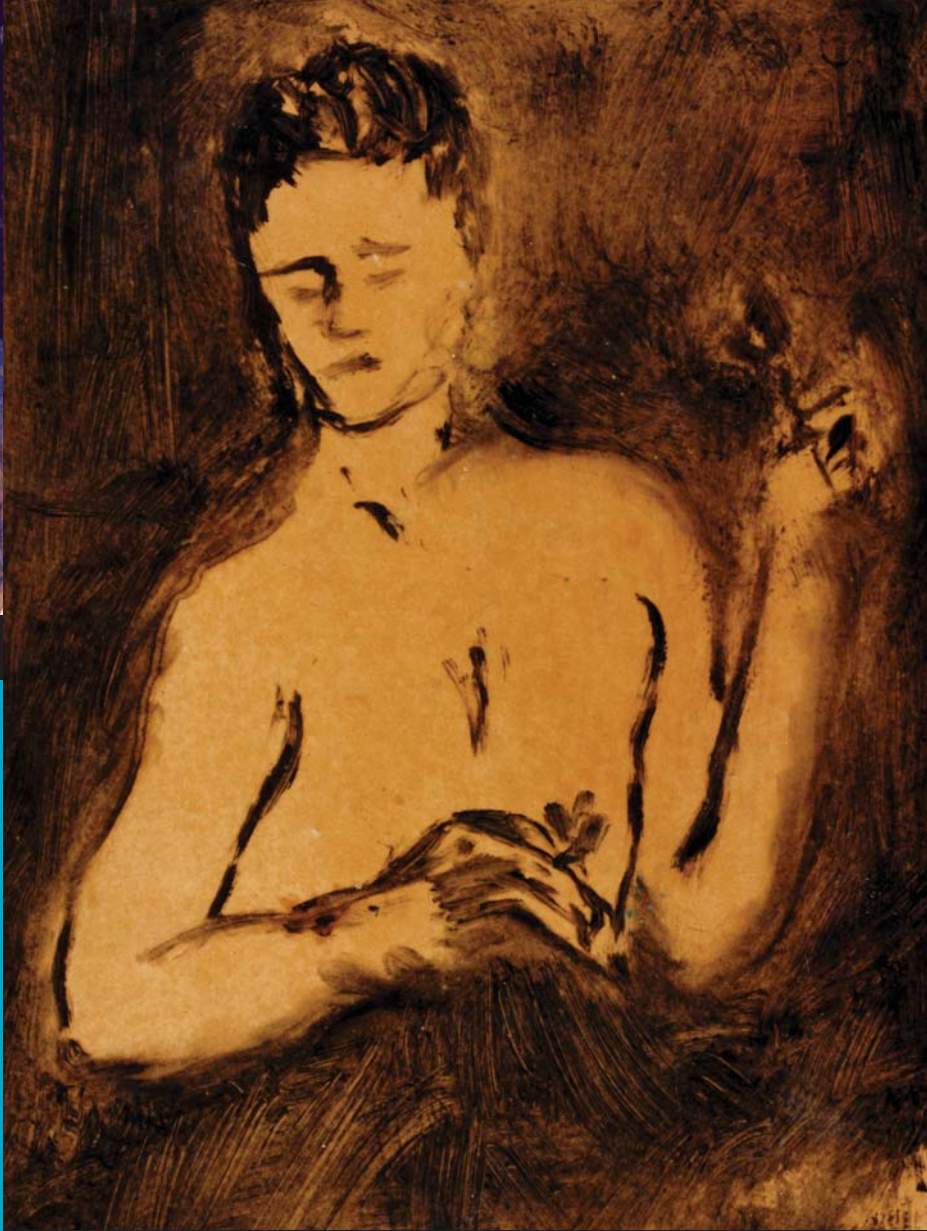
## ENNIO MORRICONE

### SUA L'IDEA DI TITOLI CANTATI E INTERPRETATI DA MODUGNO

Pasolini mi fu presentato da Enzo Ocone, il direttore di produzione che lavorava con il produttore Alfredo Bini. L'incontro avvenne all'International Recording di Roma e in quell'occasione Pasolini mi chiese di occuparmi delle musiche di *Uccellacci e uccellini*, nel senso che mi presentò una lista di musiche da imitare o da prendere a modello. Risposi che questo modo di lavorare non mi interessava e che avrebbe dovuto chiamare un adattatore di musiche e non un compositore. "Se è così, faccia come le pare, ma mi metta una citazione di un'aria del "Don Giovanni" di Mozart suonata da un'ocarina". E nel film si vede infatti il frate che suona l'ocarina. Non mi diede alcun fastidio, a livello professionale e creativo, effettuare questo piccolo e semplice adattamento, ma mi colpì molto l'approccio di Pasolini. È stato l'unico regista che mi ha detto: "Faccia come le pare". E se un regista parla così, dà al compositore una grande responsabilità. Prima di andare in sala di registrazione, Pasolini sapeva quel che avevo elaborato, perché l'avevo convocato più volte ad ascoltare la musica che stavo preparando e a lui andò bene. Per *Uccellacci e uccellini* sua fu l'idea, che trovai rivoluzionaria, di titoli cantati, da me composti, e sua ancora l'idea di farli interpretare da Domenico Modugno. Una scelta perfetta, che realizzai al meglio.

#### **Fino a *Teorema* ho avuto grande libertà d'azione**

Per *Teorema* Pasolini mi chiese una musica dodecafonica, con una citazione del "Requiem" di Mozart, che inserii, suonata da un clarinetto, in un clima sonoro che rendeva il pezzo iriconoscibile, tant'è che mi chiese dove l'avevo collocato. Credo che la richiesta di queste citazioni mozartiane venisse da un certo senso di scaramanzia dopo aver messo Bach in *Accattone* e Mozart



**Ragazzo con fiori, olio su cartoncino, 1942**

in *Uccellacci e uccellini*. Di solito Pasolini mi comunicava solo le idee di fondo per la musica dei suoi film e godevo di un'enorme libertà d'azione, perlomeno fino a *Teorema*, che segnò un'inversione di marcia. Così nella sceneggiatura de *Il Decameron* scrisse che voleva una canzone napoletana tipo "O sole mio", e dopo la sua generosa esposizione in *Uccellacci e uccellini* e *Teorema*, non potei rifiutare. C'è stata una mia giusta capitolazione alle esigenze del copione e da lì in poi ho sempre soddisfatto le sue richieste fino a trasformare la mia collaborazione quasi in una semplice esecuzione. Ne *Il fiore delle mille e una notte* è tornata una collaborazione forte e importante, ma in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* è di nuovo "scaduta" nella richiesta di un pezzo dodecafonico per pianoforte. In *Decameron*, *I racconti di Canterbury* e in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* - per cui ho composto un unico pezzo originale in un contesto di orchestre dell'epoca - sono stato soltanto, come indicato nei credits, consulente su idee di Pasolini. Per questi film era lui a scegliere la poetica della musica.

#### **Scrisse tre sonetti per lo sciopero dei bambini**

Lavoravamo insieme al montaggio o addirittura dopo che il montaggio era

finito. Pasolini mi ha sempre dato del lei, aveva sempre una faccia buia e nervosa. Non abbiamo mai instaurato un rapporto di amicizia, ma c'era una grande stima reciproca. Lo dimostra il fatto che lui scrisse, su mia richiesta, dei testi che mi servirono per musiche non da film. Ad esempio le edizioni musicali RCA, in occasione dell'anniversario di Roma capitale d'Italia, nel 1968, mi chiesero di far scrivere un testo a Pasolini. Lui fu subito disponibile e me lo mandò a casa dopo tre giorni, domandando quando dovesse presentarsi in studio per recitare quel testo. Io poi scrissi le musiche di questo brano, intitolato "Meditazione orale", un capolavoro pubblicato negli "Scritti corsari". Un'altra prova della sua disponibilità e stima la diede quando scrisse, sempre su mio invito, una poesia per accompagnare una mia composizione da camera per strumenti poveri. Gli chiesi anche uno scritto per "far fare sciopero ai bambini" e mi mandò a casa tre sonetti. Insomma una persona generosissima, civile, un grande artista che non si faceva pregare per creare e scrivere, come invece facevano tanti altri grandi. Pasolini aveva un grande pudore e rispetto per me, con lui non c'era confidenza, ma rispetto professionale. Quando ero in moviola al lavoro su *Salò* mi nascose le scene più raccapriccianti. Spegneva la moviola e passava oltre, così vidi il film intero solo in sala quando uscì.





Ragazzo seduto per terra, inchiostro acquerellato su carta, 1943

## MIMMO CALOPRESTI

### IL DOCUMENTARIO RITROVATO SULLO SCIOPERO DEGLI SPAZZINI

Estimatore da sempre di Pasolini e "della poesia intrisa in tutti i suoi film", il regista Mimmo Calopresti ha deciso di dare una veste definitiva al materiale che Pasolini girò nel 1970 con protagonisti i netturbini di Roma. Si tratta di una versione finale di quel

documentario incompleto, allora prodotto dalla Unitelefim, sulle condizioni di vita e sulle lotte degli scopini nella Capitale. "Il cinema di Pasolini fa i conti con tutto quello che si agita intorno a lui, ma il suo agire non è rappresentare la realtà, essere militante (così si diceva negli anni '70) del reale - scrive Calopresti nel catalogo della mostra "Pasolini e Roma" ospitata al Museo di Roma in Trastevere fino al 22 gennaio - Per lui la cosa importante è la ricerca del particolare pittorico da inserire nel grande affresco

della vita". L'opera, che era stata concepita con una colonna sonora particolare, la lettura del "Poema dell'immondezza" scritto dello stesso Pasolini, doveva originariamente far parte di un lavoro più ampio dedicato al Terzo Mondo. Cioè a quella civiltà preindustriale e non sviluppata, cui l'artista guardava con grande partecipazione, una società non contaminata dall'omologazione consumistica ed edonistica. Non sappiamo perché Pasolini non portò a termine il suo progetto. Dopo la sua tragica scomparsa l'amica Laura Betti, promotrice del Fondo Pasolini, tentò inutilmente di ritrovare il girato della protesta. Ma quegli 80 minuti in bianco e nero erano depositati nell'unico luogo possibile, in quell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico che negli anni '70 era parte dell'Unitelefim. Il documentario si compone di tre episodi: nel primo vediamo i netturbini riuniti in assemblea, nel secondo protagonista è la discarica di Roma, nell'ultimo gli spazzini sono intervistati sul loro posto di lavoro. Quel che manca a queste immagini è la colonna sonora, che Calopresti non è riuscito a ritrovare nell'Archivio audiovisivo. Ma le immagini parlano già da sole come spiega il regista: "Non sono gli umili lavoratori della scopa che Pasolini sta guardando, ma gli angeli scesi sulla terra il 24 aprile del 1970, il giorno dello sciopero, come scrive lui nel suo poema, il giorno della rivelazione e della presa di coscienza, divinità meravigliosamente umili, che parlano con grazia dei loro diritti". Realizzato in collaborazione con l'Ama, Azienda municipale che si occupa di ambiente e rifiuti a Roma, il documentario di Calopresti sarà presentato a dicembre nella Capitale.

I DIPINTI  
E I DISEGNI  
QUI RIPRODOTTI  
SONO OPERA  
DI PIER PAOLO  
PASOLINI

LE TESTIMONIANZE SONO STATE RACCOLTE DA: DINA D'ISA (ALFREDO BINI), MICHELA GRECO (DANTE FERRETTI, DACIA MARAINI E ENNIO MORRICONE), VALENTINA NERI (MIMMO CALOPRESTI), STEFANO STEFANUTTO ROSA (CARLO LIZZANI), MIRIAM TOLA (PUPI AVATI). LA TESTIMONIANZA DI FIORELLA INFASCELLI È STATA RACCOLTA DA MARIO SESTI E PUBBLICATA NEL CATALOGO "SALÒ: MISTERO, CRUDELTÀ E FOLLIA. UNA TESTIMONIANZA FOTOGRAFICA DI FABIAN" EDITO DA L'ERMA DI BRETSCHNEIDER, IN OCCASIONE DELLA MOSTRA DI FOTOGRAFIE DI FABIAN CEVALLOS OSPITATA ALL'AUDITORIUM PARCO DELLA MUSICA DI ROMA

pasolini  
e noi

cinecittà  
news  
paper