

Pier Paolo Pasolini:
i lungometraggi*Pier Paolo Pasolini's
feature films*

Luciano Mariani

info@cinemafocus.eu[Vai alla versione online/Go to online version](#)**Introduzione**

Poeta, romanziere, saggista, sceneggiatore, regista, pittore ... Pier Paolo Pasolini (1922-1975) è stato una delle figure più illuminanti e controverse della cultura italiana del Novecento. Intellettuale "scomodo", come fu subito percepito, e come tuttora viene spesso considerato (anche, e sempre più spesso, in senso positivo), Pasolini mise le sue convinzioni e la sua passione, da militante marxista, anticlericale e omosessuale, al servizio di una visione lucida, disincantata e spesso crudele, di quella che riteneva una progressiva e rapida omologazione culturale delle classi proletarie e sottoproletarie da parte delle classi dominanti (piccolo)borghesi.

Le sue attività culturali e politiche coincisero con un trentennio (dalla fine della Seconda guerra mondiale all'anno della sua morte, il 1975),

1. Introduction

Poet, novelist, essayist, screenwriter, director, painter ... Pier Paolo Pasolini (1922-1975) was one of the most enlightening and controversial figures of the Italian culture of the twentieth century. An "uncomfortable" intellectual, as he was immediately perceived, and as he is still often considered (also, and increasingly often, in a positive sense), Pasolini put his convictions and his passion, as a Marxist, anticlerical and homosexual militant, at the service of a lucid, disenchanted and often cruel vision of what he considered to be a progressive and rapid cultural homologation of the proletarian and working class by the ruling bourgeois classes.

His cultural and political activities coincided with thirty years (from the end of the Second World War to the year of his death, 1975), which

cruciale per le trasformazioni economiche e sociali di un'Italia che, da paese sostanzialmente agricolo, si avviava ad una rivoluzione industriale che portava con sé lo sviluppo delle grandi aree urbane, soprattutto al Settentrione, un generico (ma non generale) miglioramento (miracolo?) socio-economico, coincidente con il "baby boom" dei primi anni Sessanta e con il dilagante consumismo e l'affannosa corsa al benessere, e un parallelo affermarsi di una cultura "di massa", conformista, simbolicamente rappresentata da due fattori che Pasolini criticò ferocemente, la nuova "scuola media" unificata (1962) e la rapida diffusione della televisione, destinata a cambiare in modo sostanziale i gusti e le abitudini di tutta la popolazione.

Pasolini colse subito i pericoli insiti in mutamenti così profondi e vorticosi della società italiana, e, più in generale, occidentale, soprattutto la perdita dell'identità, per quanto labile e magari nascosta, da parte delle classi "subalterne", private di una visione "rivoluzionaria" da una progressiva massificazione ed omologazione ai valori borghesi, e che nemmeno i movimenti operai e studenteschi del '68 avrebbero potuto recuperare. Alla fine di questo trentennio, e pochi giorni prima di morire assassinato a Ostia, sul litorale romano, da un "ragazzo di vita" come i tanti descritti nelle sue opere, Pasolini ebbe a scrivere:

"Tra il 1961 e il 1975 qualcosa di essenziale è cambiato: si è avuto un genocidio. Si è distrutta culturalmente una popolazione. E si tratta precisamente di uno di quei genocidi fisici di Hitler. Se io avessi fatto un lungo viaggio, e fossi tornato dopo alcuni anni, andando in giro per la 'grandiosa metropoli plebea', avrei avuto l'impressione che tutti i suoi abitanti fossero stati deportati e sterminati, sostituiti, per le strade e nei lotti, da slavati, feroci, infelici fantasmi. Le SS di Hitler, appunto. I giovani - svuotati dei loro valori e dei loro modelli come del loro sangue - e divenuti larvali calchi di un altro modo di essere e di concepire l'essere: quello piccolo borghese." (Nota 1)

were crucial for the economic and social transformations of Italy which, from a substantially agricultural country, was heading for an industrial revolution that brought with it the development of large urban areas, especially in the North, a generic (but not general) socio-economic improvement (miracle?), coinciding with the "baby boom" of the early 1960s and with the rampant consumerism and the frantic race for well-being, and a parallel affirmation of a "mass" culture, totally conformist, symbolically represented by two factors that Pasolini fiercely criticized, the newly reformed "middle school" (1962) and the rapid spread of television, which was destined to quickly and substantially change the tastes and habits of the entire population.

Pasolini immediately grasped the dangers inherent in such profound and swirling changes in Italian society, and, more generally, in the West, above all the loss of identity, however fleeting and perhaps hidden, by the "subordinate" classes, deprived of a "revolutionary" vision by a progressive standardization and homologation to bourgeois values, and that not even the workers' and students' movements of '68 would recover. At the end of these thirty years, and a few days before he died, murdered in Ostia, on the Roman coast, by a "boy on the street" like the many ones described in his works, Pasolini wrote:

"Between 1961 and 1975 something essential changed: there was a genocide. A population was culturally destroyed. And it is precisely one of those Hitler's physical genocides. If I had made a long journey, and I was back after a few years, going around the 'great plebeian metropolis', I would have had the impression that all its inhabitants had been deported and exterminated, replaced, in the streets and in the buildings, by washed-out, ferocious, unhappy ghosts. Hitler's SS, in fact. Young people - emptied of their values and their models as well as of their blood - turned into larval casts of another way of being and of conceiving life: the petty bourgeois." (Note 1)

Il cinema di Pasolini*Una parabola personale e artistica*

Non a caso, le due date citate (1961 e 1975) nella citazione qui sopra coincisero con la produzione cinematografica di Pasolini, tra *Accattone* (1961) e *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). In pochi anni, ma in molte opere, Pasolini testimoniò via via le profonde trasformazioni della società italiana, e, in parallelo, la sua parabola personale di intellettuale e di artista impegnato:

- da una (ri)scoperta del sottoproletariato come forza ancora vitale, poco intaccata dai mutamenti già in atto, e per questo carica di un valore morale quasi epico e sacro, all'espressione di una religiosità tutta interiore e anti-ecclesiale, vista come l'ultima (ma ormai perduta) affermazione della dignità della vita e della morte dell'uomo;
- dalla crisi del marxismo e dei valori della Resistenza, minati dall'omologazione del linguaggio (per cui tutti devono parlare allo stesso modo per non sentirsi esclusi) al conformismo e al consumismo di massa di prodotti del neo-capitalismo;
- dall'alienazione massmediatica alla visione di un'unica possibilità di rinnovamento dello spirito, attraverso l'abbandono della guerra e della violenza ("risacralizzando" così il mondo, anche con una cultura non superficiale contro la volgarizzazione del neocapitalismo);
- dalla feroce critica della borghesia, la cui dissoluzione morale trascinava con sé tutto il resto dell'umanità, all'affermazione del valore della sessualità, come simbolo (anch'esso ormai perduto) di una vitalità arcaica, sacra e leggera perchè libera di esprimersi nella sua autenticità più profonda e umana, svincolata dalle costrizioni culturali e sociali;
- dall'allargamento della visione della crisi occidentale alle popolazioni del Terzo Mondo, che andavano affacciandosi alla Storia con i loro valori primordiali ma già preda, anch'esse, dello sfruttamento del colonialismo e del razzismo e dell'omologazione delle classi dominanti occidentali, alla totale e definitiva perdita di ogni fiducia e speranza in un mondo che non fosse regolato dalla forza e dalla violenza di poteri costituiti, del tutto estranei all'etica di uno

Pasolini's cinema

A personal and artistic parable

Not surprisingly, the two dates (1961 and 1975) in the above quotation coincided with Pasolini's film production, between Accattone (1961) and Salò or the 120 days of Sodoma (1975). Within a few years, but in so many works, Pasolini gradually witnessed the profound transformations of Italian society, and, in parallel, his personal parable as an intellectual and a committed artist:

- from a (re) discovery of the proletarian class as a still vital force, hardly affected by the changes already underway, and for this reason charged with an almost epic and sacred moral value, to the expression of an entirely interior and anti-ecclesial religiosity, seen as the last (but now lost) affirmation of the dignity of human life and death;*
- from the crisis of Marxism and the values of the Resistance, undermined by the homologation of language (whereby everyone must speak in the same way in order not to feel excluded) to the conformity and mass consumerism of neo-capitalism products;*
- from mass media alienation to the vision of a possibility of spiritual renewal, through the abandonment of war and violence (thus "resacralizing" the world, through a non-superficial culture against the vulgarization of neo-capitalism);*
- from the ferocious criticism of the bourgeoisie, whose moral dissolution dragged the rest of humanity with it, to the affirmation of the value of sexuality, as a symbol (also now lost) of an archaic vitality, sacred and joyous in its being free to express itself in its deepest and most human authenticity - free from cultural and social constraints;*
- from the expansion of the vision of the Western crisis to the populations of the Third World, who were approaching history with their primordial values but already prey to the exploitation of colonialism and racism and to the homologation of the Western ruling classes, to a total and definitive loss of all trust and hope in a world that was not governed by force and by violence of established powers, completely unrelated to*

sviluppo individuale e collettivo rispettoso della sacralità della persona.

Il cinema di Pasolini è parte integrante di tutta la sua opera artistica - non c'è soluzione di continuità tra le sue poesie, i suoi romanzi, i suoi saggi e i suoi film. Per tutta la vita, Pasolini continuò a produrre alacramente, quasi ossessivamente, opere in tutti questi settori, e la sua scoperta del cinema come ulteriore modo di espressione artistica e personale non intaccò minimamente il suo impegno "a tutto campo" nel panorama culturale italiano.

Realismo, non naturalismo

Specialmente nei suoi primi film, come *Accattone* e *Mamma Roma*, Pasolini parte da un approccio che certamente ricorda l'ormai estinto neo-realismo italiano, con la sua messa in scena di persone ed ambienti proletari, attanagliati dalla povertà e da una atavica disperazione, e rappresentati tramite scenari reali, attori non professionisti, e un uso semplice, quasi primitivo, dei mezzi cinematografici, in particolare della macchina da presa "a spalla". Ma è subito chiaro che a Pasolini non interessa la semplice riproduzione di un mondo ormai votato alla sparizione, ma il significato di questo mondo in quanto testimonianza ancora vivente del mito, della dimensione sacra, religiosa dell'essere umano: "una profonda e straordinaria compenetrazione di sacro e profano, di spietato realismo e altrettanto intensa religiosità" (Nota 2). La storia come motore di cambiamento non viene per questo dimenticata o sottovalutata, anzi: la sua visione strutturalista e marxista della storia si intreccia con il recupero di un cristianesimo filtrato attraverso le lenti della cultura occidentale, in modo da risalire alle forme più profonde, mitologiche, della condizione umana.

Cinema come poesia, arte come conoscenza

L'anima più profonda di Pasolini è quella di un poeta, e nel cinema porta la ricchezza della poesia, che in lui è tutt'uno con la consapevolezza della realtà e con l'impegno civile: non dunque poesia (e cinema) come illusione, come fuga dal mondo reale, ma come

the ethics of individual and collective development respectful of the sacredness of the person.

Pasolini's cinema is an integral part of his entire artistic work - there is no break in continuity between his poems, his novels, his essays and his films. Throughout his life, Pasolini continued to busily, almost obsessively, produce works in all these sectors, and his discovery of cinema as a further way of artistic and personal expression did not in the least affect his "all-round" commitment in the Italian cultural panorama.

Realism, not naturalism

Especially in his early films, such as Accattone and Mamma Roma, Pasolini starts from an approach that certainly recalls the already extinct Italian neo-realism, through his staging of proletarian people and environments, gripped by poverty and an atavistic desperation, and represented through real scenarios, non-professional actors, and a simple, almost primitive, use of cinematographic means, in particular the "shoulder" camera. But it is immediately clear that Pasolini is not interested in the simple reproduction of a world now doomed to disappearance, but in the meaning of this world as a still living testimony of the myth, of the sacred, religious dimension of the human being: "a profound and extraordinary interpenetration of sacred and profane, of ruthless realism and equally intense religiosity" (Note 2). History as an engine of change is not therefore forgotten or underestimated, on the contrary: its structuralist and Marxist vision of history is intertwined with the recovery of Christianity filtered through the lenses of Western culture, in order to go back to the deepest, mythological forms of human condition.

Cinema as poetry, art as knowledge

Pasolini's deepest soul is that of a poet, and in his cinema he brings the richness of poetry, which in him is one with the awareness of reality and with civil commitment: not therefore poetry (and cinema) as illusion, as an escape from the real world, but as reflection, a source of

riflessione, fonte di conoscenza dei misteri della vita e della morte - una poesia e un cinema che fanno pensare, che scuotono le coscienze, che si distaccano dal mondo per ritornarvi con maggiore impegno: *"La sua opera non è solo una messa in questione delle responsabilità della classe dominante ma è anche un'accusa contro l'indifferenza e la passività degli spettatori."* (Nota 3). Un cinema, in particolare, proprio per questo così lontano dai prodotti spesso standardizzati dell'industria hollywoodiana, e proprio per questo anche, spesso, di non facile comprensione, interpretazione, apprezzamento da parte del pubblico e della critica.

Cinema della diversità

Le posizioni politiche e le scelte stilistiche di Pasolini lo posero subito in contrasto con le ideologie correnti, e del resto la sua battaglia contro l'omologazione culturale poggiava proprio sulla difesa e l'espressione della diversità: una battaglia per la tolleranza e il rispetto ancora tutta da combattere nell'Italia post-fascista ancora permeata da pregiudizi e moralismi antichi, riaffermati dalle (nuove) classi dirigenti così come dall'istituzione-chiesa. Le violente reazioni e contestazioni che segnarono quasi sempre la pubblicazione delle sue opere e l'uscita in sala dei suoi film erano il segno di quanto le sue denunce colpissero i suoi destinatari. Le denunce e i processi per oscenità vertevano sempre sulle provocazioni (omo)sessuali - proprio perchè Pasolini utilizzava anche, e spesso, la diversità sessuale per sollevare il tema più vasto delle differenze e dell'intolleranza verso l'"altro" e il "diverso", cui viene negata la propria coscienza e la propria identità come persona.

Cinema come scelta espressiva politica

"L'esigenza di confrontarsi con un mondo che conosceva lateralmente e la cui logica gli era completamente estranea nasceva in realtà da una profonda riformulazione del proprio ruolo di intellettuale: confrontarsi con l'immediatezza di uno degli allora principali mezzi di comunicazione di massa, molto meno "aulico" e gravato dal cliché borghese della solipsistica inaccessibilità alle masse dell'espressione

knowledge of the mysteries of life and death - a poetry and a cinema that make us think, that shake our conscience, that detach themselves from the world only to return to it with greater commitment: "His work is not only a questioning of the responsibilities of the ruling class but it is also an accusation against the indifference and passivity of the spectators." (Note 3). A cinema, in particular and for this very reason, so far from the often standardized products of the Hollywood industry, and for this same reason often, not easy to understand, interpret, appreciate both by audiences and by critics.

A cinema of diversity

Pasolini's political stances and stylistic choices immediately put him in contrast with current ideologies, and his battle against cultural homologation was based precisely on the defense and expression of diversity: a battle for tolerance and respect which was still to be fought in post-fascist Italy, still permeated by ancient prejudices and moralisms, reaffirmed by the (new) ruling classes as well as by the church as an institution. The violent reactions and protests that almost always marked the publication of his works and the theatrical release of his films were a sign of how much his criticisms struck its recipients. The complaints and trials for obscenities always centered on (homo) sexual provocations - precisely because Pasolini also, and often, used sexual diversity to raise the broader theme of difference and intolerance towards the "other" and the "different", who is denied his own conscience and identity as a person.

Cinema as a politically expressive choice

"The need to deal with a world that he knew relatively little of, and whose logic was completely alien to him, actually arose from a profound reformulation of his role as an intellectual: confronting himself with the immediacy of one of the then most popular means of mass communication, very much less "courtly" and less burdened by the bourgeois cliché of solipsistic inaccessibility to the masses than literary expression, meant, in a way, "taking the field" ... Using what in the 1960s was the

letteraria, significava, in qualche modo, "scendere in campo" ... Utilizzare quello che negli anni Sessanta era il mezzo di comunicazione dell'etica borghese per eccellenza significava accettare la sfida aperta da quella cultura, falsamente permissiva (in realtà neppure semplicemente tollerante, nei suoi confronti), sfruttando i suoi mezzi di produzione di cultura di massa per cercare di mettere in contraddizione la logica falsamente democratica di quella che ne La ricotta definirà "la borghesia più ignorante d'Europa'." (Nota 4)

Accattone (1961)

(Il film completo è visibile [qui](#).)

"Quando Pasolini decideva di fare un campo lungo o un primissimo piano, avevo l'impressione di assistere all'invenzione del campo lungo o del primissimo piano. La prima volta della storia del cinema." Bernardo Bertolucci (Nota 5)

Pasolini arrivava al cinema come poeta, scrittore, e saggista-polemista già affermato, ma con una totale mancanza di conoscenze tecniche (anche se da subito affiancato da valenti professionisti come Tonino Delli Colli come direttore della fotografia e Bernardo Bertolucci come assistente alla regia). Tuttavia questa lacuna era funzionale alla sua esigenza di semplificare la messa in scena e la ripresa:

"Ora la mia mancanza di conoscenze tecniche elementari - che poi son pochissime e in pochi giorni si imparano tra l'altro - ha fatto sì che io semplificassi al massimo la tecnica cinematografica. Ora, anche dopo aver imparato, ho continuato con molta semplicità, e il risultato è stato un risultato abbastanza positivo. Cioè non è stato il disastro, il film disastroso di uno che non conosce la tecnica e quindi non riesce a mettere insieme un film. Il che significa che questa semplificazione tecnica non era un fatto puramente pratico, o per lo meno il fatto pratico ha coinciso con un fatto più importante e profondo. Cioè, io comunque sarei arrivato a questa semplificazione, anche se avessi conosciuto meglio la tecnica

most important means of expression of bourgeois ethics meant accepting the challenge of that same culture, which was falsely permissive (in reality not even simply tolerant towards him), exploiting its means of mass culture production to try to contradict the falsely democratic logic of 'the most ignorant bourgeoisie in Europe', as he defined it in *La ricotta*" (Note 4)

Accattone (1961)

(The complete film with subtitles is available [here](#).)

"When Pasolini decided to take a long shot or a very close-up shot, I had the impression of witnessing the invention of the long shot or the very close-up. The first time in the history of cinema." Bernardo Bertolucci (Note 5)

Pasolini started working as a director when he was already an established poet, writer, and essayist-polemicist, but with a total lack of technical knowledge (even if immediately joined by talented professionals such as Tonino Delli Colli as director of photography and Bernardo Bertolucci as assistant director). However, this gap was functional to his need to simplify the staging and shooting:

"Now, my lack of elementary technical knowledge - which is very limited and can anyway be learned in a few days - meant that I simplified the cinematographic technique as much as possible. However, even after learning the technique, I continued filming with great simplicity, and the result was quite positive. That is, it was not the disaster, the disastrous film of someone who does not know the technique and therefore cannot put together a film. Which means that this technical simplification was not a purely practical fact, or at least the practical fact coincided with a more important and profound issue. That is, in any case I would arrive at this simplification, even if I had had a better knowledge of technology." Pier Paolo Pasolini

cinematografica." Pier Paolo Pasolini (Nota 5) (Note 5)

Ed in effetti questo approccio così semplice e diretto era funzionale alla descrizione di un mondo ridotto ai suoi minimi termini: il mondo del sottoproletariato romano delle periferie, che solo allora cominciavano ad essere trasformate, dalle squallide baracche e casupole fatiscenti agli enormi quartieri popolari fatti di anonimi casermoni, che infatti compaiono solo sullo sfondo delle scene del film. Questo mondo ancora intatto, quasi arcaico, seppur assediato dalla modernità, è popolato dagli "ultimi", dai reietti, da "ragazzi di vita" innocenti nella loro inconsapevole miseria quanto disperati, lontanissimi sia dal mondo borghese che dal proletariato industriale che pure stava emergendo in quegli anni. E' un mondo crudo e crudele, fatto di disoccupati a vita (e in parte anche per scelta), di perdigiorno, di piccoli delinquenti che passano le giornate al bar ad osservare il mondo che passa di fronte a loro, tra sbronze, risse, furtarelli, bravate (vedi il Video 1, dove, per scommessa, Accattone (Franco Citti) si butta nel fiume subito dopo aver mangiato un piattone di patate). Accattone è, in più, un "pappone", un "magnaccia", protettore e sfruttatore di prostitute (l'inevitabile destino femminile), un po' sbruffone, un po' insofferente di ogni legame e imposizione, un po' persino romantico nel suo maldestro tentativo di recuperare l'affetto di un figlioletto e di una moglie abbandonata. Perfettamente inserito nelle bande del quartiere, eppure "diverso" nella sua disperata vitalità, nella sua cupa, anche se altalenante, coscienza del nulla che lo circonda nel presente e lo attende nel futuro, e con un tragico presentimento di morte. Incapace di relazioni profonde e di scelte costruttive, non regge neppure un giorno di lavoro, e quando incontra una ragazza, Stella, che desta subito la sua attenzione (vedi i Video 2 e 3), la indurrà a prostituirsi per lui. E finirà per morire in un incidente, subito dopo aver rubato una motocicletta per sfuggire alla polizia (vedi il Video 4) - una morte che è quasi una liberazione e il raggiungimento della serenità: "Ah ... Mo' sto bene", saranno le sue ultime parole. Con la morte di Accattone si chiude un film che è tutto, comunque, all'insegna della provvisorietà di esistenze vissute solo giorno per giorno.

This simple and direct approach was functional to the description of a world reduced to its minimum terms: the world of the Roman proletariat of the suburbs, which only then began to be transformed, from squalid shacks and crumbling hovels to enormous popular neighbourhoods made of anonymous buildings, which appear only in the background of the scenes of the film. This world, still intact, almost archaic, albeit besieged by modernity, is populated by the outcasts, by "boys in the street", innocent in their unconscious and desperate misery, very distant both from the bourgeois world and from the industrial proletariat that was also emerging in those years. It is a raw and cruel world, made up of unemployed youths (partly also by choice), of idlers, of petty criminals who spend their days at the bar, watching the world go by in front of them, between drinks, fights, thefts, bravadoes (see Video 1, where, as a wager, Accattone (Franco Citti) throws himself into the river immediately after eating a large plate of potatoes). Accattone is, moreover, a "pimp", a protector and exploiter of prostitutes (the inevitable female destiny), a braggart, intolerant of every bond and imposition, even a little romantic in his clumsy attempt to recover the affection of his little son and his abandoned wife. Perfectly inserted in the bands of the neighbourhood, yet "different" in its desperate vitality, in its dark, even if fluctuating, awareness of the nothing that surrounds him in the present and awaits him in the future, and with a tragic presentiment of death. Incapable of deep relationships and constructive choices, he can't stand a day's work, and when he meets a girl, Stella, who immediately arouses his attention (see Videos 2 and 3), he will induce her to prostitute herself for him. And he will end up dying in an accident, immediately after stealing a motorcycle to escape the police (see Video 4) - a death that is almost a liberation and the achievement of serenity: "Ah ... Now I'm fine", will be his last words. With the death of Accattone, the film ends - a film that is all under the banner of the provisional nature of existence, a life lived only day by day.

"Ciò che all'epoca spingeva Pasolini a dipingere l'epos del sottoproletariato romano era l'utopia, di origine marxiana, del supporre in chi fosse intatto dalla logica dominante il germe di una storia futura, di là da venire, basata sui valori di una spontaneità anche vicina a quella predicata da Cristo nel Vangelo, ma soprattutto intesa come rottura di quella 'seconda natura' sociale che è il modello comportamentale imposto dalla classe dirigente." (Nota 6)

"What at the time pushed Pasolini to paint the epos of the Roman proletariat was the (Marx-based) utopia of identifying, in those who were untouched by the dominant logic, the germ of a future history, still to come, based on the values of a spontaneity close to that preached by Christ in the Gospel, but above all understood as a break with that social 'second nature' which is the behavioural model imposed by the ruling class." (Note 6)

Il mondo di *Accattone* è ritratto con realismo, così lontano però, come abbiamo già osservato, dal neo-realismo, come pure da ogni naturalismo: è un mondo trasfigurato, in cui i paesaggi arcaici sembrano fuori dal tempo e dallo spazio - borgate romane che diventano sfondo per personaggi e vicende dipinti con un'aura sacrale, sottolineata da scelte musicali (la "Passione secondo Matteo" di Bach, volutamente alternata con stornelli romaneschi e canzoni popolari), spiazzanti ma che elevano immediatamente l'azione ad un livello religioso, epico, capace di suggerire lo spirito ancora innocente, primitivo, quasi mitologico, che pervade questa umanità derelitta eppure così viva nella sua autenticità.

Accattone's world is portrayed with realism, so far away, however, as we have already observed, from neo-realism, as well as from any naturalism: it is a transfigured world, in which archaic landscapes seem out of time and space - Roman villages that become the background for characters and events painted with a sacred aura, underlined by musical choices (Bach's "Passion according to Matthew", deliberately alternated with Romanesque jokes and popular songs), unsettling but immediately elevating the action to a religious, epic level, capable of suggesting the still innocent, primitive, almost mythological spirit that pervades this derelict humanity - yet so alive in its authenticity.

*"Il primo elemento strutturale dal punto di vista descrittivo è questo: in *Accattone* mancano i piani-sequenza. E che quindi in *Accattone* ha una estrema importanza il montaggio. *Accattone* è quindi formato da una serie di immagini molto brevi, di frammenti brevissimi, ognuno dei quali corrisponde a un momento della realtà dalla durata breve e intensa ... Il piano-sequenza [ha] la stessa durata temporale dell'azione stessa, dell'azione della realtà. E quindi questo è un momento naturalistico del cinema. Ora, la mancanza totale di piani-sequenza in *Accattone* esclude dunque il momento naturalistico. E invece la presenza di tante inquadrature staccate una dall'altra significa che io ho visto la realtà momento per momento, frammento per frammento, oggetto per oggetto, viso per viso. E quindi in ogni oggetto e in ogni viso, visto frontalmente, ieraticamente, è venuta fuori quella che dicevamo prima: sacralità." Pier Paolo Pasolini (Nota 7)*

*"The first structural element from a descriptive point of view is this: in *Accattone* long takes are missing. And therefore in *Accattone* editing is extremely important. *Accattone* is therefore shaped by a series of very short images, of very short fragments, each of which corresponds to a moment of reality with a short and intense duration ... The long take [has] the same temporal duration as the action itself, as the action of reality. And so this is a naturalistic moment of cinema. Now, the total lack of long takes in *Accattone* therefore excludes the naturalistic moment. Instead, the presence of so many shots detached from each other means that I have seen reality moment by moment, fragment by fragment, object by object, face by face. And therefore in every object and in every face, seen from the front, hieratically, you can see sacredness emerge." Pier Paolo Pasolini (Note 7)*

Ma, anche se manca di piani-sequenza, in

*But, even if it lacks long takes, in addition to the many close-ups and very close-ups, *Accattone* includes many "tracking shots to follow", linear*

aggiunta ai tanti primi e primissimi piani *Accattone* comprende molte "carrellate a seguire", movimenti lineari della macchina da presa che precedono l'incedere dei personaggi, come nell'"inseguimento" della moglie che non ne vuole più sapere di lui (Video 2, al minuto **03:38**) e nella "passeggiata" di Accattone e di Stella (Video 2, al minuto **05:35**), come pure "panoramiche" su un paesaggio immobile, che a volte si tinge di desolazione e di morte (come il funerale all'inizio del Video 2).

Il debutto cinematografico di Pasolini è fulminante: acclamato dalla critica, fa subito scandalo e per questo film viene addirittura introdotto per la prima volta il divieto ai minori di 18 anni.



Video 1



Video 3



Video 2



Video 4

Mamma Roma (1962)

(Il film completo è visibile [qui](#).)

Con il suo secondo film Pasolini abbandona già l'ambiente sottoproletario delle borgate romane, dipinto in *Accattone*, per compiere un passo in avanti, verso quell'ambiente piccolo-borghese che costituisce l'inevitabile e "maledetta" evoluzione della società italiana di quegli anni. *Mamma Roma* (Anna Magnani) è una prostituta che, con grandi sacrifici, è riuscita a procurare, per sé e soprattutto per il figlio Ettore (Ettore Garofalo), una casa popolare nei nuovi quartieri di periferia, con cui vorrebbe poter accedere ad una minima "rispettabilità" piccolo-borghese. Allo stesso tempo, è riuscita anche a procurarsi la licenza per un banco di frutta e verdura al mercato del quartiere. Cerca anche, persino ricorrendo ad un ricatto, di ottenere un posto di lavoro come cameriere per il figlio, che nel frattempo ha stretto amicizia con un'altra ragazza

camera movements that precede the walking characters, as in Accattone following his wife who would not hear about him anymore (Video 2, at 03:38) and in Accattone and Stella's walk (Video 2, at 05:35), as well as long shots of a silent landscape, which at times is tinged with desolation and death (like the funeral at the beginning of Video 2).

Pasolini's film debut was fulminating: acclaimed by critics, it immediately caused a scandal and the ban on minors under 18 was even introduced for the first time for this film.

Mamma Roma (1962)

(The complete film with subtitles is available [here](#).)

With his second film Pasolini already leaves the sub-proletarian environment of the Roman villages, as described in Accattone, and takes a step forward towards that petty-bourgeois environment which constitutes the inevitable and "cursed" evolution of Italian society in those years. Mamma Roma (Anna Magnani) is a prostitute who, with great sacrifices, has managed to secure, for herself and especially for her son Ettore (Ettore Garofalo), a council house in the new suburbs, with which she would like to have access to a minimum petty-bourgeois "respectability". At the same time, she has also managed to secure a license for a fruit and vegetable stand at the neighbourhood street market. She also tries, even resorting to blackmail, to get a job as a waiter for her son,

"libera", Bruna (Silvana Corsini), con la quale vive i suoi primi tormenti d'amore. Ma i fantasmi del passato ritornano, quasi per riprendersi Mamma Roma, nelle vesti di un suo protettore, Carmine (Franco Citti) che le impone di tornare a battere i marciapiedi. Quando Ettore verrà a sapere il "mestiere" della mamma, sconvolto e disperato, cercherà di compiere un piccolo furto in un ospedale, e, arrestato, finirà per morire, lui già di costituzione debole, legato ad un letto di contenzione in un carcere, mentre Mamma Roma, fermata dai vicini ed amici nel suo tentativo di buttarsi dalla finestra di casa, fisserà con attonita disperazione quel paesaggio della "nuova" Roma di periferia in cui non sa più riconoscersi, e che anzi vede come un mondo ostile e ormai lontano da sé (Video 1).

Il mondo rappresentato in *Mamma Roma* è diverso da quello di *Accattone*, ma altrettanto spietato e crudele. Mamma Roma, però, è un personaggio complesso proprio per la sua volontà di abbandonare la condizione proletaria per "salire un gradino" verso la rispettabilità piccolo-borghese. In questo suo percorso, mostra una consapevolezza che i personaggi di *Accattone* non possedevano, incatenati nella loro arcaica, primitiva identificazione con un ambiente sottoproletario. Nei colloqui che ha con le "colleghe" e i "clienti", Mamma Roma ha modo di esprimere questa sua dolorosa coscienza (Video 2): da un lato, dichiara che "di quello che uno è, la colpa è solo sua", ma poi riconosce che se fosse nata in un mondo diverso, da un padre e una madre diversi, probabilmente sarebbe stata diversa anche lei. *"L'elemento che differenzia questo film da Accattone, è una problematica morale che in Accattone non c'è, perchè Accattone è completamente solo in un mondo completamente solo. E questa tematica della responsabilità ha questi tre momenti: la responsabilità individuale, la responsabilità ambientale, la responsabilità della società ..."* (Pier Paolo Pasolini, Nota 8). Ma, nel contempo, Mamma Roma non è in grado di assumersi questa responsabilità di cambiare, perchè scambia l'indifferenza e l'individualismo borghese, che alla fine la stritoleranno, con il desiderio di appartenere a questa stessa classe.

Tornano, in *Mamma Roma*, alcuni aspetti di

who in the meantime has made friends with another "free" girl, Bruna (Silvana Corsini), with whom he lives his first love pains. But the ghosts of Mamma Roma's past return, as if to take her back, in the guise of one of her protectors, Carmine (Franco Citti), who forces her to return to walk the streets. When Ettore learns about his mother's "job", upset and desperate, he will try to carry out a small theft in a hospital, and, arrested, will end up dying, tied to a restraint bed in a prison, while Mamma Roma, stopped by neighbours and friends in her attempt to throw herself out of the window of her flat, stares with astonished desperation at the landscape of the "new" Rome in the suburbs, in which she no longer knows how to recognize herself, and which she sees instead as a hostile and now distant world (Video 1).

The world represented in Mamma Roma is different from that of Accattone, but equally ruthless and cruel. Mamma Roma, however, is a complex character, precisely because of her desire to abandon the proletarian condition to "climb a step" towards petty-bourgeois respectability. In this journey, she shows an awareness that Accattone's characters did not possess, being chained in their archaic, primitive identification with a sub-proletarian environment. In the talks she has with her "colleagues" and "clients", Mamma Roma has the opportunity to express this painful conscience (Video 2): on the one hand, she declares that "what you are, the fault is only yours", but then she acknowledges that if she had been born in a different world, to a different father and mother, she would probably have been different too. "The element that differentiates this film from Accattone is a moral problem that does not exist in Accattone, because Accattone is completely alone in a completely lonely world. And this theme of responsibility has these three moments: individual responsibility, environmental responsibility, the responsibility of society ... " (Pier Paolo Pasolini, Note 8). *But, at the same time, Mamma Roma is unable to take on this responsibility to change, because she trades the indifference and bourgeois individualism, which in the end will crush her, with the desire to belong to this same class.*

linguaggio cinematografico che sono ormai diventati parte del patrimonio stilistico del regista Pasolini, a cominciare dalle lunghe carrellate, quasi sempre a precedere, con cui ritrae i personaggi che camminano, dialogando, lungo la strada (vedi un esempio nel Video 2, dove Mamma Roma dialoga con vari personaggi che emergono dal buio della notte ma con lo sguardo fisso in macchina, verso di noi spettatori.). Il paesaggio è spesso ripreso, all'inizio, in campo lungo, ma subito svela il suo ruolo di sfondo ai protagonisti, contrastando la campagna romana, con i suoi resti archeologici sparsi tra le erbacce, e la nuova periferia cementificata, fatta di grossi complessi popolari che sorgono disordinati e quasi invadenti nella loro mole massiccia. Lo sfondo è particolarmente significativo quando (come nel Video 3 dal minuto **02:11** in avanti) si alternano il campo di Bruna (con i palazzoni moderni sullo sfondo) e il controcampo dei ragazzi (con i resti archeologici sullo sfondo, simbolo di un mondo arcaico di cui si è persa la memoria). L'uso della musica è altrettanto significativo che in *Accattone*: questa volta si tratta della musica di Vivaldi (con il concerto in re minore per fagotto, archi e basso continuo - vedi il Video 3), che, introducendo per contrasto una musica "colta, alta", ha un effetto spiazzante ma finisce nel contempo per sottolineare il tono quasi elegiaco del paesaggio e dei personaggi che lo popolano. Ed infine, l'ispirazione pittorica, che Pasolini ha sempre sottolineato come parte costitutiva della sua messa-in-scena, è particolarmente evidente in scene come il pranzo di matrimonio di Carmine (che appare quasi come un'"Ultima Cena" - Foto 1) e il corpo di Ettore sul letto di contenzione (che sembra ricordare il "Cristo morto" del Mantegna - Foto 2).

In Mamma Roma we witness some aspects of film language that have now become part of Pasolini's style, starting with the long tracking shots, with which he portrays the characters walking and talking along the road (see an example in Video 2, where Mamma Roma talks with various characters that emerge from the darkness of the night but with her gaze fixed on the camera, towards us, the spectators). The landscape is often filmed, at first, in a long shot, but it immediately reveals its role as a background to the protagonists, contrasting the Roman countryside, with its archaeological remains scattered among the weeds, and the new cemented periphery, made up of large council blocks of flats that arise messy and almost intrusive in their massive bulk. The background is particularly significant when (as in Video 3 from 02:11 onwards) Bruna's shots (with the modern high-rise buildings in the background) alternate with the boys' reverse shots (with the archaeological remains in the background, symbol of an archaic world whose memory has been lost). The use of music is just as significant as in Accattone: this time it is Vivaldi's music (the concerto in D minor for bassoon, strings and continuo - see Video 3), which, introducing by contrast a "cultured" classical music, has a surprising effect but at the same time ends up underlining the almost elegiac tone of the landscape and the characters that populate it. And finally, the pictorial inspiration, which Pasolini has always emphasized as a constituting part of his mise-en-scene, is particularly evident in scenes such as Carmine's wedding dinner (which appears almost like a "Last Supper" - Photo 1) and Ettore's body on the restraint bed (which seems to recall Mantegna's "Dead Christ" - Photo 2).



Video 1



Video 2



Video 3



Foto 1



Foto 2

Il Vangelo secondo Matteo (1964)

(Il film completo è visibile [qui](#).)

"E' questa altezza poetica che così ansiosamente mi ispira. Ed è un'opera di poesia che voglio fare. Non un'opera religiosa nel senso corrente del termine, nè un'opera in qualche modo ideologica. In parole molto semplici e povere: io non redo che Cristo sia figlio di Dio, perchè non sono credente - almeno nella coscienza. Ma credo che Cristo sia divino: credo cioè che in lui l'umanità sia così alta, rigorosa, ideale da andare al di là dei comuni termini dell'umanità.

Per questo dico 'poesia': strumento irrazionale per esprimere questo mio sentimento irrazionale per Cristo." Pier Paolo Pasolini (Nota 9)

"Io ho potuto fare il Vangelo così come l'ho fatto proprio perchè non sono cattolico, nel senso

The Gospel according to Matthew (1964)

(The complete film with subtitles is available [here](#).)

"It is this poetic height that so eagerly inspires me. And it is a work of poetry that I want to do. Not a religious work in the current sense of the term, nor a work in some way ideological. In very simple words: I do not believe that Christ is the son of God, because I am not a believer - at least in my conscience. But I believe that Christ is divine: that is, I believe that in him humanity is so high, rigorous, ideal as to go beyond the common terms of humanity. This is why I say 'poetry': an irrational instrument to express my irrational feeling for Christ." Pier Paolo Pasolini (Note 9)

"I was able to film the Gospel as I did it precisely because I am not a Catholic, in the

restrittivo e condizionante della parola: non ho cioè verso il Vangelo nè le inibizioni di un cattolico praticante (inibizioni come scrupolo, come terrore della mancanza di rispetto), nè le inibizioni di un cattolico inconscio (che teme il cattolicesimo come una ricaduta nella condizione conformistica e borghese da lui superata attraverso il marxismo)" Pier Paolo Pasolini (Nota 10)

restrictive and conditioning sense of the word: that is, I do not have towards the Gospel either the inhibitions of a practicing Catholic (inhibitions as a scruple, as terror of lack of respect), or the inhibitions of an unconscious Catholic (who fears Catholicism as a relapse into the conformist and bourgeois condition that he has overcome through Marxism)" Pier Paolo Pasolini (Note 10)

Con il successivo film Pasolini si lancia nell'espressione più vitale e quasi violenta del senso di sacralità e religiosità che era già affiorato sin dai suoi primi film: con il Vangelo secondo Matteo realizza la sua personale comprensione ed interpretazione della vita di Cristo, permeandola nel contempo della sua visione del mondo, della società e dell'uomo. Non si tratta certo di una ricostruzione storica, e tantomeno di un'agiografia, quanto della rivisitazione, ancor di più, della (ri)scoperta del messaggio evangelico legatissima alla sua poetica e alla sua visione storica. Si trattava, in fondo, ancora una volta, di riscoprire l'immagine più autentica, non solo della figura di Cristo, ma dell'umanità alla quale il suo messaggio era rivolto, specchio, a sua volta, della sparizione di una religiosità primordiale in una società desacralizzata come l'attuale.

With the following film Pasolini launches himself into the most vital and almost violent expression of the sense of sacredness and religiosity that had already surfaced in his early films: with the Gospel according to Matthew he accomplishes his personal understanding and interpretation of the life of Christ, permeating it at the same time with his vision of the world, of society and of man. It is certainly not a historical reconstruction, much less a hagiography, but a reinterpretation of the (re)discovery of the Gospel's message closely linked to his poetic and historical vision. Ultimately, once again, it was a question of rediscovering the most authentic image, not only of the figure of Christ, but of the humanity to whom his message was addressed - mirroring the disappearance of a primordial religiosity in a desacralized society like the present one.

L'anno precedente, Pasolini aveva compiuto un viaggio in Palestina (documentato da *Sopralluoghi in Palestina*), alla ricerca di ambientazioni adatte al film che intendeva girare. Questo viaggio fu, da questo punto di vista, un fallimento e una grande delusione: Pasolini dovette constatare che i luoghi storici del Vangelo erano ormai scomparsi, investiti dal vento di modernizzazione e di cambiamento radicale operato in Israele. Insieme all'aspetto dei luoghi, era scomparsa anche l'umanità che li aveva popolati e che aveva conferito loro l'immagine e il significato profondi del Vangelo. Tornato in Italia, Pasolini non rinunciò alla possibilità di far "rinascere" quei luoghi, e scelse così di girare il film nelle campagne laziali e nel sud Italia, soprattutto nei "sassi" di Matera - località dove ancora era possibile respirare un'aria di primitiva sacralità, incontaminate (anche se ancora per poco) dall'avanzare del

*The previous year, Pasolini had made a trip to Palestine (documented by *Sopralluoghi in Palestina*), in search of settings suitable for the film he intended to make. This trip was, from this point of view, a failure and a great disappointment: Pasolini soon realized that the historical places of the Gospel had now disappeared, hit by the wind of modernization and radical change sweeping Israel. Along with the disappearance of the places, the humanity that had populated them, and who had given them the Gospel's profound image and meaning, had also disappeared. Back in Italy, Pasolini did not give up the possibility of recreating those places elsewhere, and so he chose to shoot the film in the Lazio countryside and in southern Italy, especially in the "stones" of Matera - places where it was still possible to breathe an air of primitive sacredness, uncontaminated by the advance of "progress". And together with the*

"progresso". E insieme ai luoghi, furono scelti gli attori, tutti non professionisti, e le comparse, abitanti delle stesse località.

Il risultato fu che, ancor più che nei suoi film precedenti, paesaggi e volti si alternano e si integrano profondamente alla maestosità dei campi lunghi e lunghissimi, che riprendono zone desertiche, veramente ricche di un'aura mitica, e primi e primissimi piani dei personaggi, spesso "inseguiti" con la macchina da presa a spalla: volti reali, autentici, rappresentanti di quel popolo "proletario" cui si rivolgeva il messaggio di Cristo (vedi il "discorso della montagna" nel Video 1). E insieme ai volti, a rompere i lunghi silenzi, si sentono le cadenze dialettali, gli accenti meridionali che sottolineano le origini di questi volti. La colonna sonora, ancora una volta, è quanto mai varia, spaziano dalle musiche "alte" e "colte" di Bach, Mozart, Prokofiev e Webern agli spirituals, dai canti popolari russi alla messa cantata congolese - un modo, anche questo, per non dimenticare l'universalità del messaggio evangelico, e in particolare per renderne visibile e "udibile" la sua rilevanza per i popoli più dimenticati come quelli del Terzo Mondo, a cui Pasolini si stava sempre più avvicinando (vedi lo spiritual "Sometimes I feel like a motherless child", interpretato da Odetta, nella scena dell'adorazione dei pastori e dei Magi nel Video 2).

Il Cristo di Pasolini (interpretato da Enrique Irazoqui) non è certo quello tramandato dalla tradizione e dall'iconografia classica, nè tantomeno quello rappresentato ora dalla Chiesa ufficiale, dai suoi riti e dalle sue prediche. E' un Cristo che guarda innanzitutto all'uomo, alle sue sofferenze e alle sue speranze, in un afflato rivoluzionario che non consola, non rappacifica, ma, al contrario, si staglia come elemento di contraddizione, di denuncia, di riappropriazione di quanto c'è di più reale e autentico nella condizione umana: quasi una chiamata alle armi, da parte di Cristo che grida quasi furioso: "Non sono venuto a portare la pace, ma la spada!" E' un Cristo che si scaglia con collera implacabile contro la "razza di vipere" e "la generazione malvagia e adultera", come nel discorso contro i farisei (Video 3), metafora del potere moderno che sa manipolare il consenso delle masse e nel

places, he chose the actors (all non-professionals), and the extras, (inhabitants of the same localities).

The result was that, even more than in his previous films, landscapes and faces alternate with the majesty of long and very long shots, which capture desert areas, truly rich in a mythical aura, and with close-ups and very close-ups of the characters, often "chased" with the a hand-held camera: authentic faces, representatives of that "proletarian" people to whom Christ's message was addressed (see the "Sermon on the Mountain" in Video 1). And together with the faces, breaking the long silences, you can hear the dialectal cadences, the southern accents that underline the origins of these faces. The soundtrack, once again, is extremely varied, ranging from "high" and "cultured" music by Bach, Mozart, Prokofiev and Webern to spirituals, from Russian folk songs to a Congolese sung mass - a way, too, not to forget the universality of the Gospel's message, and in particular to make its relevance visible and "audible" to the most forgotten peoples such as those of the Third World, to which Pasolini was getting closer and closer (see the spiritual "Sometimes I feel like a motherless child", sung by Odetta, in the scene of the adoration of the shepherds and the Magi in Video 2).

Pasolini's Christ (played by Enrique Irazoqui) is certainly not the one handed down by tradition and classical iconography, nor is he the one now represented by the official Church, its rites and sermons. Pasolini's Christ looks first of all to man, to his sufferings and his hopes, in a revolutionary inspiration that does not console, does not pacify, but, on the contrary, stands out as an element of contradiction, of denunciation, of reappropriation of what is more real and authentic in the human condition: almost a call to arms, on the part of Christ who shouts almost furiously: "I did not come to bring peace, but the sword!" Pasolini's Christ lashes out with relentless anger against the "race of vipers" and "the evil and adulterous generation", as in the speech against the Pharisees (Video 3), a metaphor for modern power that knows how to manipulate the consent of the masses, acting at

contempo agisce con la repressione politica e sociale; o come nella scena in cui, dopo l'ingresso trionfante e festoso in Gerusalemme, si scaglia contro i mercanti del tempio (Video 4). E tuttavia questo messaggio di ribellione e di ritorno alle origini, di violenza e di bellezza, di scandalo e di profonda umanità, pronunciato da un autore ateo e marxista, è espresso solo ed esclusivamente tramite le parole del Vangelo, con una fedeltà assoluta al testo, ma con una carica emotiva e politica affidata proprio al mezzo cinematografico, cioè alle immagini, al sonoro, ed anche al silenzio: *"il silenzio 'cinematografico' quella commistione di rumori di fondo, quell'orizzonte sonoro puro, che non ha bisogno di parole, che d'ora in poi diverrà una caratteristica essenziale del cinema di Pasolini, il quale gradualmente rinuncerà all'uso 'drammatico' della parola a favore della drammaticità di per sé dell'immagine"* (Nota 11).

Il Cristo di Pasolini è una figura che non ha nulla delle icone con cui è stato rappresentato attraverso i secoli, e in particolare dalla tradizione cattolica: è un uomo determinato, spesso arrabbiato, ma anche profondamente partecipe della condizione umana, immerso nel paesaggio terrestre quanto nei bagni di folla, vicino senza sentimentalismi ai suoi apostoli, e soprattutto ai bambini, a cui riserva i suoi rari sorrisi. E la carica rivoluzionaria del suo messaggio si riflette nei volti di chi lo circonda, il più delle volte attoniti, affascinati ma quasi terrorizzati dall'esplosione delle parole che, appunto, feriscono con la loro sincerità ed autenticità come e più della spada evocata. Non a caso, il film è dedicato *"Alla cara, lieta, familiare memoria di Giovanni XXIII"*, a sottolineare la continuità di ispirazione tra il messaggio del film e quella stagione di rinnovamento spirituale incarnata, sia pure per un breve lasso di tempo, dal "papa buono", cui Pasolini rivolge un pensiero commosso, affettuoso, riconoscente.

Il Vangelo secondo Matteo vinse numerosi premi, in particolare il Premio Speciale della Giuria alla XXV Mostra di Venezia e il premio OCIC (Organisation Catholique Internationale du Cinéma).

the same time through political and social repression; or as in the scene in which, after the triumphant and joyful entry into Jerusalem, he lashes out against the merchants of the temple (Video 4). And yet this message of rebellion and return to the origins, of violence and beauty, of scandal and profound humanity, uttered by an atheist and Marxist author, is expressed only and exclusively through the words of the Gospel, with absolute fidelity to the text, but with an emotional and political charge entrusted precisely to the cinematographic medium, that is to images, to sound, and also to silence: "cinematic' silence, that mixture of background noises, that pure sonic horizon, which does not need any words, and which from now on will become an essential feature of Pasolini's cinema - gradually giving up the 'dramatic' use of words in favour of the drama embodied in the images themselves." (Note 11).

Pasolini's Christ is a figure who has nothing of the icons with which he has been represented over the centuries, and in particular by the Catholic tradition: he is a determined man, often angry, but also deeply involved in the human condition, immersed in the landscape as much as in the crowds, close without sentimentality to his apostles, and above all to the children, to whom he reserves his rare smiles. And the revolutionary charge of his message is reflected in the faces of those around him, most of the time astonished, fascinated but almost terrified by the explosion of words that hurt with their sincerity and authenticity more than the "sword". Not surprisingly, the film is dedicated "To the dear, happy, familiar memory of John XXIII", to underline the continuity of inspiration between the message of the film and that season of spiritual renewal embodied, albeit for a short period of time, in the "good pope", to whom Pasolini addresses a moving, affectionate, grateful thought.

The Gospel according to Matthew won numerous prizes, in particular the Special Jury Prize at the 25th Venice Film Festival and the OCIC (Organization Catholique Internationale du Cinéma) prize.



Video 1



Video 3



Video 2



Video 4

Uccellacci e uccellini (1966)(Il film completo è visibile [qui](#).)

"Non ho mai «messo al mondo» un film così disarmato, fragile e delicato come Uccellacci e uccellini. Non solo non assomiglia ai miei film precedenti, ma non assomiglia a nessun altro film. Non parlo della sua originalità, sarebbe stupidamente presuntuoso, ma della sua formula, che è quella della favola col suo senso nascosto. Il surrealismo del mio film ha poco a che fare col surrealismo storico; è fondamentalmente il surrealismo delle favole. Mai ho scelto per tema di un film un soggetto così difficile: la crisi del marxismo, della Resistenza e degli anni Cinquanta, poeticamente situata prima della morte di Togliatti, subita e vissuta, dall'interno, da un marxista, che non è tuttavia disposto a credere che il marxismo sia finito (il buon corvo dice: 'Io non piango sulla fine delle mie idee, perché verrà di sicuro qualcun altro a prendere in mano la mia bandiera e portarla avanti! E' su me stesso che piango...'" Pier Paolo Pasolini (Nota 12)

"La crisi politica in atto colpisce anche l'autore che vede allontanarsi sia il ricordo della Resistenza antifascista sia le peculiarità di un mondo contadino. Il continuo progredire di una cultura di massa, consumistica, piccolo borghese, appiattisce e ingloba qualsiasi confronto di senso, anche quello religioso. Pasolini vede sempre più recise le radici storiche e antropologiche di una società fatta di gente innocente e umile nella sua visione poetica del mondo che inesorabilmente è fagocitato dalla modernità." (Nota 13)

Uccellacci e uccellini (1966)(The complete film with subtitles is available [here](#).)

"I have never 'brought into the world' a film so unarmed, fragile and delicate like Uccellacci e uccellini. Not only does it not look like my previous films, but it doesn't look like any other movie. I'm not talking about its originality, it would be stupidly presumptuous, but of his formula, that is, that of the fable with its hidden meaning. My film has little to do with historical surrealism; it is fundamentally the surrealism of fairy tales. I have never chosen such a difficult subject as the theme of a film: the crisis of Marxism, of the Resistance and of the 1950s, poetically situated before the death of Togliatti, as suffered and lived, from the inside, by a Marxist, who is not however willing to believe that Marxism is over (the good crow says: 'I don't cry about the end of my ideas, because someone else will surely come to pick up my flag and carry it on! It is about myself that I cry' ...) " Pier Paolo Pasolini (Note 12)

"The current political crisis also affects the author who sees both the memory of the anti-fascist Resistance and the peculiarities of a peasant world disappear. The continuous progress of a consumerist, petty bourgeois mass culture flattens and encompasses any meaning confrontation, even the religious one. Pasolini sees the historical and anthropological roots of a society made up of innocent and humble people increasingly cut in his poetic vision of a world that is inexorably swallowed up by modernity. " (Note 13)

La rapida evoluzione politica e culturale della società italiana negli anni '60 spinge Pasolini verso un'esplicitazione più radicale delle sue posizioni politiche e, soprattutto, antropologiche e morali. Lo fa con un'opera anche formalmente e profondamente diversa dalle precedenti, adottando la formula di una "favola" picaresca, surreale, grottesca, umoristica, ironica e dai tratti a volte decisamente "sperimentali", che presenta i suoi contenuti sotto forma di apologhi, di metafore, ma anche di "didascalie" dirette. E chiama ad interpretarla uno dei massimi attori comici italiani, Totò, che spoglia di ogni potenziale comico puramente superficiale per farne invece una maschera quasi da clown felliniano, ora sorridente, ora dolente di un'umanità in crisi, che vive però in modo vitale questa sua condizione di sostanziale disperazione.

Il film si apre con la scritta "Dove va l'umanità? Boh!" e questa domanda di principio è la cifra che attraversa tutta l'opera. Infatti, Totò e suo figlio Ninetto (Ninetto Davoli) sono padre e figlio che camminano, camminano ... senza sapere perchè nè dove sono diretti. Totò richiama sin dall'inizio la figura di Charlot, con la sua giacchetta nera, i pantaloni larghi, la bombetta e un ombrello al posto del bastone - e anche in diversi momenti il film sembra adottare il linguaggio del cinema muto, con le sue improvvise accelerazioni, i suoi movimenti concitati ed il finale (Video 4) che vede i due protagonisti camminare verso il fondo dell'inquadratura, fino a diventare quasi due punti neri sullo schermo. L'ambiente è ancora quello della periferia romana, con i nuovi palazzi sullo sfondo, le baracche e le casupole sparse nella campagna, ma anche i simboli di un'Italia "in movimento", con le autostrade in costruzione, gli aerei che atterrano e decollano, i ragazzi che ballano il *twist* (Video 1) fianco a fianco di resti archeologici - come in *Mamma Roma*, ma qui la visione di tutto questo è decisamente più astratta e meno sociologicamente connotata.

A Totò e Ninetto si affianca presto un corvo parlante che, con il coro dell'armata rossa in sottofondo, è accompagnato da una didascalia, che riprende quella iniziale: "Il cammino

The rapid political and cultural evolution of Italian society in the 1960s pushes Pasolini towards a more radical explication of his political and, above all, anthropological and moral positions. He does so with a work that is also formally and profoundly different from the previous ones, adopting the formula of a picaresque, surreal, grotesque, humorous, ironic and sometimes decidedly experimental "fable", which presents its contents in the form of apologues, of metaphors, but also of direct "captions". And he chooses to interpret it one of the greatest Italian comic actors, Totò, whom he strips of any purely superficial comic potential to make him a mask, almost like a Fellini clown, now smiling, now suffering from a humanity in crisis, who however endures a condition of substantial despair in a vital way.

*The film opens with the words "Where is humanity going? Boh!" and this basic question runs through the whole work. Totò and his son Ninetto (Ninetto Davoli) are father and son who walk, walk ... without knowing why or where they are headed. From the beginning, Totò recalls the figure of Charlot, with his black jacket, wide trousers, bowler hat and an umbrella instead of a cane - and even at various moments the film seems to adopt the language of silent cinema, with its sudden accelerations, its excited movements and the ending (Video 4) which sees the two protagonists walking towards the back of the frame, until they become almost two black points on the screen. The environment is still that of the Roman suburbs, with the new buildings in the background, the shacks and huts scattered in the countryside, but also the symbols of Italy as a country "on the move", with the motorways under construction, the planes landing and taking off, the boys dancing the twist (Video 1) side by side with archaeological remains - as in *Mamma Roma*, but here the vision of all this is decidedly more abstract and less sociologically connoted.*

Totò and Ninetto are soon joined by a talking crow who, with the chorus of the red army in the background, is accompanied by a caption, which takes up the initial one: "The journey begins and the journey is already over". This crow, who speaks with a pronounced Romagna inflection,

incomincia e il viaggio è già finito". Questo corvo, che parla con una accentuata inflessione romagnola, insiste nel chiedere dove vanno i due, e Totò risponde sempre: "Laggiù", quindi si presenta subito: "Io vengo da lontano ... il mio paese si chiama ideologia, vivo nella capitale, la città del futuro, in via Carlo Marx al numero 70 volte 7" (le cifre che Cristo aveva usato nel *Vangelo secondo Matteo* per rispondere al discepolo che gli chiedeva quante volte è necessario perdonare chi ci ha offeso); poi, poco dopo: "I miei genitori sono il Signor Dubbio e la Signora Coscienza ... La vostra innocenza, la vostra semplicità e la vostra grazia sono religiose".

Il corvo racconta quindi una storia: "Siamo nel Mille e Duecento, ma il riferimento a fatti o persone dei nostri giorni non è affatto casuale". Vediamo dunque San Francesco che affida a due fraticelli, Fra Ciccillo e Fra Ninetto (ancora Totò e Ninetto Davoli), il compito di evangelizzare i falchi e i passerotti - compito che i due frati troveranno molto lungo e complicato. I falchi intavoleranno con loro un discorso (in sovrimpressioni): "Chi siete?" - "Siamo creature di Dio, vogliamo parlare con voi, creature di Dio" - "Dio? Chi è Dio?" - "Il creatore delle creature" - E per quale ragione Dio ci ha creati?" - Voi perchè avete creato i vostri figli?" - "Allora ognuno di noi è Dio" - Esagerato!" - "E che cosa vuole da noi questo Dio?" - "Amore! ... Amore! ... AMORE!". Altrettanto difficile si rivela l'evangelizzazione dei passerotti, finché Totò e Ninetto scoprono che, saltellando, possono comunicare con loro, e in sovrimpressioni leggiamo il loro dialogo (Video 2): "Siamo venuti a portarvi la buona novella" - "La buona novella che ci annunci ... ammassi di miglio, di grano tenero ..." - "Ahi, ohi, quanta fatica dovrò durare per portare a voi la vera buona novella ... Il digiuno!" - "Che hai detto?" - "Il digiuno ... ma non proprio il digiuno digiuno, non vogliamo mica farvi morire di fame ... Insomma, l'amore ... amore ... AMORE!". Senonchè, mentre tutto contento Totò recita delle buffe "laudi", un falco scende in picchiata ad afferrare un passerotto. Tornati da San Francesco, Totò spiega che "tra di loro, falchi e passerotti si sgrugnano, si ammazzano ... E che ci posso fa' io se ci sta la classe dei falchi e la classe dei passerotti?". E

insists on asking where the two are going, with Totò always replying, "Over there", then immediately introduces himself: "I come from afar ... my country is called ideology, I live in the capital, the city of the future, at number 70 times 7, Carlo Marx Street" (70 times 7 are the figures that Christ had used in the Gospel according to Matthew to answer the disciple who had asked him how many times it is necessary to forgive those who have offended us); then, shortly after, "My parents are Mr. Doubt and Mrs. Conscience ... Your innocence, your simplicity and your grace are religious".

The crow then tells a story: "We are in the thirteenth century, but the reference to facts or people of our days is not at all casual". So we see St. Francis entrusting to two friars, Fra Ciccillo and Fra Ninetto (again Totò and Ninetto Davoli) with the task of evangelizing the hawks and sparrows - a task that the two friars will find very long and complicated. The hawks start a conversation with them: "Who are you?" - "We are God's creatures, we want to talk to you, God's creatures" - "God? Who is God?" - "The creator of creatures" - And for what reason did God create us? - Why did you create your children?" - "Then each of us is God" - Exaggerated! - "And what does this God want from us?" - "Love love love!". The evangelization of the sparrows turns out to be just as difficult, until Totò and Ninetto discover that, by hopping, they can communicate with them, and we read their dialogue (Video 2): "We have come to bring you the good news" - "The good news that you bring ... heaps of millet, of soft wheat ... " - "Ah, how much effort I will have to spend to bring you the real good news ... Fasting!" - "What did you say?" - "Fasting ... but not really fasting, we don't want to make you die of hunger ... In short, love ... love ... LOVE!". However, as Totò recites some funny franciscan prayers, a hawk swoops down to grab a sparrow. Returning to St. Francis, Totò explains that "between them, hawks and sparrows grunt and kill each other ... And what can I do if there is a class of hawks and a class of sparrows?". And St. Francis: "We need to change this world. One day a blue-eyed man will come and say: We know that justice is progressive, and we know that as society progresses, awareness of its imperfect

San Francesco: "Bisogna cambiarlo, questo mondo. Un giorno verrà un uomo dagli occhi azzurri e dirà: Sappiamo che la giustizia è progressiva, e sappiamo che man mano che progredisce la società, si sveglia la coscienza della sua imperfetta composizione e vengono alla luce le disuguaglianze stridenti e imploranti che affliggono l'umanità. Non è forse questa vertenza della disuguaglianza tra classe e classe, tra nazione e nazione, la più grave minaccia della pace? Andate, e ricominciate tutto da capo" ... e Totò: "Andiamo, Niné, ricominciamo!".

Finita la storia del corvo, compare la scritta: "Per chi avesse dei dubbi, o si fosse distratto, ricordiamo che il Corvo è un intellettuale di sinistra - diciamo così - di prima della morte di Palmiro Togliatti ...".

Altre disavventure aspettano Totò e Ninetto ... Totò va a chiedere l'affitto di una sua casupola ad una povera donna, minacciandola di ricorrere agli avvocati in caso di mancato pagamento ... per poi finire, poco dopo, in una casa di borghesi intellettuali, uno dei quali, il proprietario della casa dove abita Totò, gli chiede a sua volta di pagargli l'affitto dovuto ...

Seguono le immagini documentarie del funerale di Togliatti, con la gente in lacrime che riempie le piazze ... (Video 3)

E sentiamo ancora la voce del corvo: "Ormai non vi chiedo più dove andate... E io che so tante cose, questo non lo saprò mai ... Mah!". Dopo che Totò e Ninetto hanno fatto l'amore con una ragazza trovata per strada, il corvo riprende a parlare, parlare, parlare ... (Video 4): "Dio, patria, famiglia, quante ne avrei dette un giorno contro ... Oggi forse non ne val più la pena ... o forse è passata la mia ora ... Non pensi però, signor Totò, che io pianga sulla fine di quello in cui credo ... Sono convinto che qualcun altro verrà e prenderà la mia bandiera per portarla avanti ... Io piango solamente su me stesso, è umano, no?" ... finché Totò e Ninetto afferrano il corvo e ... se lo mangiano. La fine delle ideologie si concretizza nel loro "assorbimento" e "assimilazione" da parte del piccolo borghese.

I messaggi di *Uccellacci e uccellini* sono

composition awakens and the strident and pleading inequalities that plague humanity come to light. Isn't this dispute over the inequality between class and class, between nation and nation, the gravest threat to peace? Go, and start all over again "... and Totò:" Let's go, Niné, let's start again! "

After the crow's story, an intertitle says: "For those who might have doubts, or were distracted, remember that the Crow is a left-wing intellectual - so to speak - from before the death of Palmiro Togliatti ...". [N.B. Togliatti was the leader of the Communist party from 1927 to his death in 1964.]

Other misadventures await Totò and Ninetto ... Totò asks a poor woman to pay the rent of his hut, threatening her to have recourse to lawyers in case of non-payment ... and then ends up, shortly after, in a house of bourgeois intellectuals, one of whom, the owner of the house where Totò lives, asks him in turn to pay him the rent due ...

Then follow the documentary images of Togliatti's funeral, with the people in tears filling the squares in Rome ... (Video 3)

And we hear the crow's voice again: "Now I no longer ask you where you are going ... And I, who know so many things, will never know this ... Well!". After Totò and Ninetto have made love to a girl found on the street, the crow resumes talking, talking, talking ... (Video 4): "God, country, family, what would I have said one day against all this ... Today perhaps it is no longer worth it ... or perhaps my time has ended ... Don't you think, however, Mr. Totò, that I am crying about the end of what I believe in ... I am convinced that someone else will come and take my flag to carry it forward ... I only cry about myself, it's human, isn't it? " ... until Totò and Ninetto grab the crow and ... eat it. The end of ideologies materializes in their "absorption" and "assimilation" by the petty bourgeois.

*The messages of *Uccellacci e uccellini* are evident: with them Pasolini celebrates, in a semi-comic and tragic way at the same time, the closure of a political and cultural season that*

evidenti: con essi Pasolini celebra, in modo semi-comico e tragico al contempo, la chiusura di una stagione politica e culturale che aveva avuto nella Resistenza e nella prima stagione marxista post-bellica i suoi segnali di forza - rivelatasi poi di fatto un'illusione rivoluzionaria, rimpiazzata ora dai segnali incontrovertibili del consumismo, del neo-capitalismo, dell'individualismo e dell'omologazione che ha ormai cancellato del tutto la civiltà contadina, con i suoi valori di innocenza e autenticità. Eppure la visione di Pasolini non è del tutto negativa: nonostante la morte del corvo rappresenti la fine dell'intellettuale marxista (e cioè di Pasolini stesso), specialmente nel discorso di San Francesco, che invita i due fraticelli a ricominciare da capo la loro opera di evangelizzazione, e nel discorso finale del corvo, che profetizza qualcun altro che verrà a portare avanti le sue battaglie, permane ancora una speranza per il futuro dell'umanità.

had had its signs of strength in the Resistance and in the first post-war Marxist season - which then turned out to be a revolutionary illusion, now replaced by the incontrovertible signs of consumerism, neo-capitalism, individualism and homologation, which have completely erased the agricultural society, with its values of innocence and authenticity. Yet Pasolini's vision is not entirely negative: although the death of the crow represents the end of the Marxist intellectual (i.e. of Pasolini himself), especially in St. Francis' speech (who invites the two friars to start their work of evangelization all over again), and in the crow's final speech (which predicts that someone else will come to carry on its battles), there still remains a hope in the future of humanity.



Video 1



Video 3



Video 2



Video 4

Edipo re (1967)

(Il film completo è visibile [qui](#).)

"Con Uccellacci e uccellini si chiude definitivamente il sogno da cui tutta l'avventura cinematografica di Pasolini aveva avuto origine: quello di elaborare un linguaggio in grado di parlare a tutti, rivolto ad un popolo inteso nel senso gramsciano del termine, come "altro" dalla borghesia. Constatato l'avvento, al posto di quel popolo, di una massa costruita ad hoc, dall'alto, ad opera della classe borghese, una massa la cui semplicità apparente è in realtà volontà di disimpegno e di volgarizzazione, Pasolini epura gradualmente i suoi film da quella che poteva esserne fino ad allora ritenuta la "cifra": il carattere popolare. Il linguaggio

Edipo re (1967)

(The complete film with subtitles is available [here](#).)

"With Uccellacci e uccellini the dream from which Pasolini's entire cinematographic adventure had originated definitively comes to an end: the dream of elaborating a language capable of speaking to everyone, addressed to a people understood in the Gramscian sense of the term, as "other" than the bourgeoisie. Realizing the appearance, in place of that people, of a mass built ad hoc, from above, by the bourgeois class, a mass whose apparent simplicity in fact hides disengagement and vulgarization, Pasolini gradually purges his films from what up to then could have been considered his highest feature: the popular character. The language of his films,

dei suoi film, fatto di immediatezza realistica ed evidenza quasi didascalica, d'ora in poi diverrà un linguaggio implicito, come lo definì il regista, un "linguaggio della realtà", sempre di più volto all'approfondimento della ricerca visiva, all'abbandono della residua "letterarietà" dei primi film, a far parlare la realtà stessa, a mettere in moto l'enorme forza comunicativa implicita nella costruzione delle immagini ... Pasolini stesso, in questo momento di massima disillusione, definirà a questo proposito il suo nuovo modo di fare cinema "cinema d'élite", precisando però di rivolgersi "ad una élite non-tradizionale", cioè non alla vecchia élite intellettuale, ma alla nuova élite che bisogna pure supporre in quell'amorfo soggetto sociale nascente che è la massa." (Nota 14)

made of realistic immediacy and almost didactic evidence, will henceforth become an implicit language, or, as he defined it, a 'language of reality', increasingly aimed at deepening his visual research, at abandoning the residual 'literariness' of his early films, at making reality itself speak, at setting in motion the enormous communicative power implicit in the construction of images ... Pasolini himself, in this moment of maximum disillusionment, will define his new way of making cinema 'elite cinema', specifying however that he is addressing 'a non-traditional élite', that is, not the old intellectual élite, but the new élite that we must also suppose to exist in that amorphous growing social subject that is the mass." (Note 14)

Il "cambiamento di passo" del cinema di Pasolini è evidente nel suo film successivo a *Uccellacci ucellini*, *l'Edipo re* tratto dalle opere "Edipo re" e "Edipo a Colono" di Sofocle: una fonte di ispirazione propria della cultura classica "alta"; un'ambientazione diversa da quella popolare e (sotto)proletaria della campagna romana, e un trasferimento verso nuove terre e nuovi orizzonti, in questo caso il Marocco, simbolo di quel Terzo Mondo cui il regista si stava sempre più avvicinando; storie e personaggi che appartengono al mito, come la ricostruzione di una Grecia arcaica e fuori dal tempo, senza nessuna pretesa archeologica o filologica; un linguaggio cinematografico che, pur facendo tesoro delle esperienze precedenti, punta sempre più sulla forza delle immagini e sempre meno sulla parola, anticipando in questo senso la potenza dell'immaginario della "Trilogia della vita" e in modo particolare del *Fiore delle mille e una notte*.

The "change of pace" of Pasolini's cinema is evident in the film following Uccellacci e ucellini, Oedipus Rex, taken from Sophocles' works "Oedipus the King" and "Oedipus at Colonus": classical culture as a source of inspiration; a setting different from the popular and (sub) proletarian one of the Roman countryside, and a transfer to new lands and new horizons, in this case Morocco, symbol of that Third World to which the director was getting closer and closer; stories and characters that belong to the myth, such as the reconstruction of an archaic Greece, without any archeological or philological claim; a cinematographic language that, while taking advantage of previous experiences, focuses more and more on the power of images and less and less on the word, anticipating in this sense the power of the imagination of the "Trilogy of life" and in particular of Arabian nights (or The Flower of One Thousand and One Nights).

L'ispirazione pasoliniana poggia, a partire dal senso tragico trasmesso dalla tragedia classica, sull'interpretazione freudiana della vicenda così come proposta da Freud e, almeno in parte, su aspetti autobiografici, sul proprio personale "complesso di Edipo". Ma questi sono solo i punti di partenza per un discorso più generale e universale, che è quello della tragedia dell'uomo che, pur consapevole del proprio destino, non riesce a svincolarsene perchè non è in grado di

Pasolini's inspiration is based, starting from the tragic sense conveyed by classical tragedy, on Freud's interpretation of the story and, at least in part, on autobiographical aspects, on his own personal "Oedipus complex". But these are only the starting points for a more general and universal discourse, which is that of the tragedy of man who, although aware of his own destiny, is unable to free himself from it because he is unable to accept the awareness of the evil that is

accettare la consapevolezza del male che è insito nella sua natura - una visione della "condizione umana" che è al tempo stesso universale e storicamente determinata, perchè riflette la disperazione dell'uomo occidentale di non sapere chi è, che cosa vuole e dove sta andando.

Il breve prologo del film si apre in un paesino dell'Italia settentrionale degli anni '20 del secolo scorso, dove una donna (Silvana Mangano) dà alla luce un bambino, che la vediamo accudire con amore, mentre lo sguardo del padre, un ufficiale dell'esercito, è severo e duro: una didascalia ci dice "Tu sei qui per prendere il mio posto nel mondo, ricacciarmi nel nulla e prendermi tutto quello che ho" - un chiaro riferimento ai complessi rapporti che legano la madre, il padre e il bambino, e i conflitti che da questi rapporti si generano. Il bambino è turbato dalla visione dei genitori che ballano durante una festa ...

Sulle note di una musica etnica africana, la storia si sposta nell'antica Grecia, dove un bimbo, figlio del re di Tebe Laio, viene abbandonato nel deserto da un servitore che aveva avuto l'ordine di ucciderlo per evitare che si avverasse una profezia dell'oracolo di Delfi: questo bambino, crescendo, avrebbe ucciso il padre e sarebbe giaciuto con la madre. Il bimbo viene trovato da un pastore, che lo porta al suo sovrano, Polibo, re di Corinto, che è felice di adottarlo insieme alla moglie Merope (Alida Valli), dandogli il nome di Edipo. Cresciuto, Edipo (Franco Citti) è tormentato da sonni angosciosi e, per cercare di capirne il significato, si reca dall'oracolo di Delfi, che gli rivela il suo orribile destino incestuoso e parricida (Video 1). Sconvolto, Edipo cerca inutilmente di prendere strade diverse, ma inevitabilmente si ritrova sempre sulla via di Tebe. Finisce così per incontrare il re di Tebe Laio, che lo insulta, scatenando l'ira di Edipo che uccide i soldati di Laio ed infine il re stesso. Edipo giunge così a Tebe, e apprende da un messaggero (Ninetto Davoli) che la popolazione sta fuggendo per evitare la maledizione della Sfinge che si è stabilita sulla vicina montagna, e sulla quale pende una specie di "taglia": chi ucciderà la Sfinge potrà sposare la regina Giocasta, ora vedova (Silvana Mangano). E' quello che Edipo fa, avverando in

inherent in its nature - a vision of the "human condition" that is both universal and historically determined, reflecting the despair of Western man at not knowing who he is, what he wants and where he is going.

The short prologue of the film opens in a small town in northern Italy in the 1920s, where a woman (Silvana Mangano) gives birth to a child, whom we see lovingly cared for, while the look of his father, an officer of the army, is stern and harsh: a caption tells us "You are here to take my place in the world, push me back into nothingness and take everything I have" - a clear reference to the complex relationships that bind mother, father and the child, and the conflicts that arise from these relationships. The child is troubled by the vision of parents dancing at a party ...

To the tunes of African ethnic music, the story moves to ancient Greece, where a child, son of the king of Thebes Laius, is abandoned in the desert by a servant who is supposed to kill him in order to prevent a prophecy from coming true. The oracle of Delphi had predicted that this child, growing up, would kill his father and sleep with his mother. The child is found by a shepherd, who takes him to his ruler, Polybus, king of Corinth, who is happy to adopt him together with his wife Merope (Alida Valli), giving him the name of Oedipus. Once grown up, Oedipus (Franco Citti) is tormented by nightmares and, to try to understand their meaning, he goes to the oracle of Delphi, who reveals his horrible incestuous and parricidal destiny (Video 1). Distraught, Oedipus tries in vain to take different paths, but inevitably he always finds himself on the road to Thebes. Thus he ends up meeting the king of Thebes Laius, who insults him, unleashing the wrath of Oedipus, who kills Laius's soldiers and finally the king himself. Oedipus thus arrives in Thebes, and learns from a messenger (Ninetto Davoli) that the population is fleeing to avoid the curse of the Sphinx, which has established itself on the nearby mountain, and on which a kind of "bounty" hangs: whoever kills the Sphinx will be able to marry Queen Jocasta, now a widow (Silvana Mangano). This is what Oedipus does, thus fulfilling the prophecy (Video 2).

tal modo la profezia (Video 2).

Edipo diventa dunque re di Tebe e giace nel talamo nuziale con la regina, sua madre. Ma una pestilenza dilaga ora nella città, ed Edipo decide di consultare il veggente cieco Tiresia (Julian Beck), che gli rivela che verrà il giorno in cui Edipo saprà del suo orribile destino e che vagherà per il mondo senza più vederlo (Video 3). Edipo, accusa Tiresia e suo cognato Creonte (Carmelo Bene) di congiurare contro di lui, ma poi, sulla scorta di informazioni avute da Giocasta, riesce a parlare con il vecchio servitore che lo aveva abbandonato da bambino nel deserto. In tal modo apprende definitivamente la verità. Tornato a Tebe, Edipo scopre che Giocasta si è impiccata e, sconvolto, si acceca. Ora brancola nel buio, accompagnato dal messaggero (Ninetto Davoli).

Uno stacco ci porta all'epilogo, nella Bologna di fine anni Sessanta, in cui Edipo e il messaggero, vestiti in abiti moderni, vagano per la città, tra distinti borghesi e giovani spensierati. Ma Edipo è inquieto, e suonando il flauto, giunge nella parte industriale della città, tra fabbriche e rifiuti urbani, finchè arriva nei luoghi dove, nel prologo del film, era nato ed era stato cullato dalla madre (Video 4). Il cerchio si chiude: Edipo è tornato dove è cominciata la sua vita, ed ora la sua vicenda può veramente concludersi.

Pasolini fu molto esplicito nel parlare di questo film: *"In Edipo re racconto la storia del mio complesso di Edipo. Il ragazzino del prologo sono io, suo padre è mio padre, ex ufficiale di fanteria, e la madre, un'insegnante, è mia madre. Racconto la mia vita, mitizzata, resa epica dalla leggenda di Edipo. Ma proprio perchè è il più autobiografico dei miei film, è anche quello che considero con maggiore oggettività e distacco, poichè se è vero che racconto un'esperienza personale, si tratta di un'esperienza esaurita, che non mi interessa più. Mi può interessare solo in quanto elemento di conoscenza, riflessione e contemplazione ..."* (Nota 15). In effetti, come abbiamo detto, in questo film Pasolini non ricostruisce soltanto la tragedia di Sofocle o il mito di Edipo, ma li utilizza entrambi per proporre sotto forma di un'immaginazione creativa la tragedia della condizione presente dell'uomo. Andando oltre il dato autobiografico

Oedipus therefore becomes king of Thebes and lies in the nuptial bed with the queen, his mother. But a plague is now rampant in the city, and Oedipus decides to consult the blind seer Tiresias (Julian Beck), who reveals to him that the day will come when Oedipus will know of his horrible fate and that he will wander the world without seeing it any more (Video 3). Oedipus accuses Tiresias and his brother-in-law Creon (Carmelo Bene) of conspiring against him, but then, on the basis of information received from Jocasta, he manages to talk to the old servant who had abandoned him as a child in the desert. Thus he definitively learns the truth. Back in Thebes, Oedipus discovers that Jocasta has hanged herself and, shocked, blinds himself. He is now groping in the dark, accompanied by the messenger (Ninetto Davoli).

Cut to the epilogue, in Bologna at the end of the sixties, in which Oedipus and the messenger, dressed in modern clothes, wander around the city, among distinguished bourgeois and carefree young people. But Oedipus is restless, and playing the flute, he walks towards the industrial part of the city, between factories and urban waste, until he arrives where, in the prologue of the film, he was born and was cradled by his mother (Video 4). The circle now closes: Oedipus is back where his life began, and now his story can finally reach an end.

Pasolini was very explicit in talking about this film: "In Oedipus Rex I tell the story of my Oedipus complex. The boy in the prologue is me, his father is my father, a former infantry officer, and his mother, a teacher, is my mother. I tell my life, mythologized, made epic by the legend of Oedipus. But precisely because it is the most autobiographical of my films, it is also what I consider with greater objectivity and detachment, because if it is true that I am telling a personal experience, it is an exhausted experience, which no longer interests me. It can interest me only as an element of knowledge, reflection and contemplation ..." (Note 15). As we noted, in this film Pasolini not only reconstructs the tragedy of Sophocles or the myth of Oedipus, but uses them both to describe the tragedy of the present condition of man in the form of creative imagination. Going beyond the

(che pure è chiaramente delineato nel prologo - la propria infanzia - e nell'epilogo - la propria maturità), Pasolini chiude l'età dell'innocenza" dei suoi precedenti film: un intellettuale come lui ormai è "cieco", non può più creare "nuovi mondi", ma rinasce, "riapre gli occhi", simbolicamente, in quella Bologna e in quel momento in cui prende coscienza di nuove scelte, soprattutto linguistiche: il suo cinema d'ora in poi non proporrà più messaggi chiari e facilmente decifrabili, non dovrà più dimostrare nulla che sia descrivibile con gli schemi concettuali borghesi, ma si servirà delle immagini, dei rumori, delle luci, dei suoni per evidenziare le pure emozioni dei personaggi. Non più messaggi politici o denunce sociali chiaramente esplicitati quanto piuttosto simboli, metafore, allusioni che sfidano ogni banale, diretta interpretazione per portare invece turbamento e motivo di riflessione a chi voglia a possa farlo. E le stesse tecniche cinematografiche di Pasolini si fanno più ardite, più differenziate, più composite, al servizio di un cinema fatto di suggestioni e di contaminazioni: così, accanto ai silenzi che predominano sui dialoghi, abbiamo una colonna sonora anch'essa fuori dal tempo (dalla musica africana a quella giapponese antica, dai canti rivoluzionari russi a quelli popolari rumeni, con l'aggiunta di un quartetto di Mozart nel prologo e nell'epilogo), dei costumi e delle scenografie di pura immaginazione, insieme ad un *cast* eterogeneo (dai volti noti del cinema italiano come Alida Valli e Silvana Mangano alle partecipazioni ormai "classiche" di Franco Citti e Ninetto Davoli, dagli attori del teatro sperimentale come Carmelo Bene e Julian Beck del Living Theatre alle tantissime comparse marocchine).

autobiographical story (which is also clearly delineated in the prologue - his own childhood - and in the epilogue - his own maturity), Pasolini closes the "age of innocence" of his previous films: an intellectual like him is now "blind ", he can no longer create "new worlds", but is reborn, "reopens his eyes", symbolically, in that city, Bologna, and at that moment when he becomes aware of new choices, especially linguistic ones: from now on his cinema will no longer propose clear and easily decipherable messages; he will no longer have to demonstrate anything that can be described with bourgeois conceptual schemes, but will use images, sounds, lights, to highlight the pure emotions of the characters. No longer clearly explicit political messages or social denunciations, but rather symbols, metaphors, allusions that challenge any banal, direct interpretation and provide reasons for reflection to those who want to do so. Thus Pasolini's own cinematographic techniques become more daring, more differentiated, more composite, at the service of a cinema made up of suggestions and contaminations: alongside the silences that predominate over the dialogues, we have a soundtrack that is also out of time (from African to ancient Japanese music, from Russian revolutionary songs to Romanian folk songs, with the addition of a Mozart quartet in the prologue and epilogue), costumes and sets of pure imagination, together with a heterogeneous cast (from well-known faces of Italian cinema such as Alida Valli and Silvana Mangano to the now "classic" participations of Franco Citti and Ninetto Davoli, from experimental theatre actors such as Carmelo Bene and Julian Beck of the Living Theatre to the many Moroccan extras).



Video 1



Video 3



Video 2



Video 4

Note/Notes

- (1) Pasolini P.P. 2015. *Il mio cinema*, Edizioni Cineteca di Bologna. p. 36.
- (2) Dal sito dell'*Enciclopedia Treccani*: [Pasolini, Pier Paolo](#)
- (3) Bertelli P. 2001. *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in corpo. Atti impuri di un eretico*, Croce Libreria, p. 37.
- (4) Murri S. 1994. *Pier Paolo Pasolini*, Il Castoro Cinema, p. 24.
- (5) Pasolini P.P. 2015, op. cit., p. 36.
- (6) Citato in/*Quoted in* Bertelli 2001, op. cit., p. 33.
- (7) Pasolini P.P. 2015, op. cit., p. 36.
- (8) L'Arengario Studio Bibliografico 2011. *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Edizioni dell'Arengario, Gussago, p. 21.
- (9) Pasolini P.P. 2015, op. cit., p. 83.
- (10) L'Arengario 2011, op. cit, p. 29.
- (11) Citato in/*Quoted in* Murri 1994, op. cit., p. 75.
- (12) L'Arengario 2011, op. cit, p. 34.
- (13) D'Ettore F., Pettierre A. [Il cinema corsaro di un poeta in rivolta](#), Ondacinema, p. 7.
- (14) Citato in/*Quoted in* Murri 1994, op. cit., p. 96.
- (15) Citato in/*Quoted in* Bertelli P. 2001, op. cit., p. 165-166.



Per saperne di più ... Want to know more?

Video su YouTube/*YouTube videos*:

- * Intervista a Pasolini: "[Il cinema per me una nuova lingua](#)"
- * [Roma e Pasolini](#) - Documentario dal DVD di *Accattone/Documentary from the DVD "Accattone"*
- * Franco Citti racconta Pier Paolo Pasolini e *Accattone*/*Franco Citti talks about Pier Paolo Pasolini and Accattone* - [Parte/Part 1](#) - [Parte/Part 2](#)
- * [Carlo Verdone presenta Mamma Roma/Carlo Verdone introduces Mamma Roma](#)
- * [Introduction to Mamma Roma](#) - New York University
- * [Intervista a/Interview with Enrique Irazoqui](#), Cristo in *Il Vangelo secondo Matteo*
- * [Sopraluoghi in Palestina/Pasolini seeking locations in Palestine](#) per/for *Il Vangelo secondo Matteo*
- * [Ninetto Davoli racconta Pasolini](#)
- * [#ChiediChiEra Pier Paolo Pasolini](#)
- * [Gianni Vivolo presenta l'Edipo re](#)

Teorema (1968)(Il film completo è visibile [qui](#).)

Dopo la parentesi mitologica/autobiografica/psicoanalitica di *Edipo re*, Pasolini torna a raccontare una storia dell'Italia contemporanea, ma lo fa, come dalle intenzioni già espresse dopo *Uccellacci e uccellini*, in chiave metaforica e allusiva, proseguendo quindi nel suo percorso di un cinema non più "popolare" come lo aveva inteso nei suoi primi film, ma di un cinema che trasmette messaggi che vanno letti, interpretati, discussi nella loro complessità e sempre con riferimento alla crisi socio-culturale che attraversa la società italiana - anche se questo marca il progressivo isolamento intellettuale di Pasolini, maestro "del dissenso" e come tale da esorcizzare, o meglio, da "inglobare" e "digerire" comunque all'interno della società borghese.

Teorema si apre dunque con un'intervista ad alcuni operai di una fabbrica della periferia milanese, cui il proprietario ha donato l'azienda (Video 1). Le domande vertono su quanto un gesto di questo tipo possa in qualche modo rappresentare un'evoluzione del mondo borghese nei suoi rapporti col proletariato operaio, anche se le risposte sono tra lo scettico e l'evasivo, e di fatto l'intervistatore non riesce ad ottenere le risposte chiare che pur vorrebbe ricevere.

Per tutto il film, si alterneranno scene della contemporaneità con visioni di un deserto polveroso spazzato dal vento: un chiaro invito a "leggere" i fatti narrati nell'ottica di una crisi irreversibile che affligge la società borghese, ormai ridotta, come il finale dimostrerà, ad una dissoluzione e ad un vagare in un metaforico "deserto" senza speranza.

La scena si sposta nella sontuosa villa dell'industriale citato all'inizio (Massimo Girotti), dove vediamo la sua famiglia: la moglie (Silvana Mangano), la figlia quattordicenne e il figlio diciottenne (che vediamo frequentare licei pubblici e privati destinati alla società "bene") e

Teorema (1968)*(The complete film is available [here](#).)*

After the mythological/autobiographical/psychoanalytic parenthesis of Oedipus Rex, Pasolini returns to tell a story of contemporary Italy, but he does so, as per the intentions already expressed after Uccellacci and uccellini, in a metaphorical and allusive key, thus continuing his path of a cinema no longer "popular", as he had intended it to be in his early films, but a cinema that conveys messages that must be read, interpreted, discussed in their complexity and always with reference to the socio-cultural crisis that Italian society is experiencing - even if this marks the progressive intellectual isolation of Pasolini, master of "dissent" and as such to be exorcised, or rather, to "be incorporate" and "digested" within the bourgeois society.

Teorema therefore opens with an interview with some workers of a factory in the suburb of Milan, to whom the owner has just donated the company (Video 1). The questions concern how much a gesture of this type can somehow represent an evolution of the bourgeois world in its relations with the working class proletariat, even if the answers are between the skeptical and the evasive, and the interviewer fails to obtain the clear answers that he would like to receive.

Throughout the film, contemporary scenes alternate with visions of a dusty desert swept by the wind: a clear invitation to "read" the facts narrated from the perspective of an irreversible crisis that afflicts the bourgeois society, now reduced, as the ending will demonstrate, to self-dissolution, wandering in a metaphorical "desert" without hope.

The scene moves to the sumptuous villa of the industrialist mentioned at the beginning (Massimo Girotti), where we see his family: his wife (Silvana Mangano), his fourteen-year-old daughter and his eighteen-year-old son (whom

la domestica (Laura Betti). Un giorno arriva un allegro e spensierato messaggero/postino (Ninetto Davoli, nel ruolo che aveva già svolto in *Edipo re*), che consegna uno strano telegramma: "Arrivo domani" (Video 2). La famiglia è sorpresa da questo annuncio, non sa di chi si tratti, ma l'indomani accoglie il misterioso visitatore (Terence Stamp), un giovane bello e affascinante, senza fare domande. Nel corso dei giorni successivi, l'ospite sedurrà, emotivamente e sessualmente, tutta la famiglia, a partire dalla domestica, anche se non fa nulla perché questo succeda - certo, contano soprattutto i gesti e gli sguardi più che i dialoghi ridotti all'osso. Quando poi riceverà, sempre tramite il postino, un altro telegramma, annuncerà la sua imminente partenza, gettando tutti nello sconforto. Prima di partire, l'ospite parla con tutti i membri della famiglia (Video 3), che, ognuno in modo diverso, gli confida quanto la sua presenza li abbia sconvolti: il ragazzo si è reso conto la sua diversità (anche sessuale); la ragazza ha scoperto l'amore; la madre confessa di non aver avuto finora nessun reale interesse, ma anche di aver capito quanto fosse falsa la sua vita al servizio di falsi valori e di convenzioni sociali; e il padre lamenta la perdita della sua identità e dei ruoli che aveva finora accettato.

Comune a tutti loro è la presa di coscienza della perdita di senso delle loro vite, delle false identità che hanno finora vissuto, della propria impotenza, ma anche dell'impossibilità di vere alternative: il ragazzo, da sempre interessato all'arte, si traferirà in uno studio dove, tra dolore e disperazione, cercherà invano di trovare un senso alla sua vita realizzando dipinti astratti che odia nel momento in cui li crea (Video 4); la ragazza cadrà in una specie di catalessi, e verrà ricoverata in un ospedale psichiatrico; la madre cercherà un avvilente sfogo sessuale incontrando ragazzi per strada, salvo poi entrare in una chiesa alla ricerca di una impossibile redenzione; il padre, infine, si spoglierà nudo alla Stazione Centrale di Milano, per poi ritrovarsi a vagare nel deserto polveroso che ci ha sempre accompagnato per tutto il film, lanciando un ultimo forsennato urlo di dolore e disperazione (Video 5). La domestica, l'unica a non aver rielaborato coscientemente il cambiamento operato in lei dall'"ospite", tornerà al paese

we see attending public and private high schools meant for middle classes) and the maid (Laura Betti). One day a cheerful messenger/postman arrives (Ninetto Davoli, in the role he had already played in Oedipus Rex), who delivers a strange telegram: "I'll be there tomorrow" (Video 2). The family is surprised by this announcement, they don't know who it is, but the next day they welcome the mysterious visitor (Terence Stamp), a handsome and charming young man, without asking any questions. Over the following days, the guest will seduce, emotionally and sexually, the whole family, starting with the maid, even if he does nothing to make this happen - of course, the gestures and looks count more than the dialogues, reduced to the bone. Then when he receives, again through the postman, another telegram, he will announce his imminent departure, throwing everyone into despair. Before leaving, the guest talks to all the members of the family (Video 3), who, each in a different way, confide to him how much his presence has upset them: the boy has become aware of his (sexual) diversity; the girl has discovered love; her mother confesses that she has not had any real interest so far, but also that she has realized the emptiness of her life, in the service of false values and social conventions; and the father laments the loss of his identity and the roles he has accepted up to now.

Common to all of them is the awareness of the loss of meaning in their lives, of the false identities they have lived, of their own impotence, but also of the impossibility of real alternatives: the boy, who has always been interested in art, will move to a studio where, between pain and desperation, he will try in vain to find meaning in his life by creating abstract paintings that he hates as soon as he creates them (Video 4); the girl will fall into a kind of catalepsy, and will be sent to a psychiatric hospital; the mother will seek a demeaning sexual satisfaction by meeting boys on the street, only to enter a church in search of an impossible redemption; finally, the father will strip naked at Milan Central Station, only to find himself wandering in the dusty desert that has always accompanied us throughout the film, letting out a last frenzied scream of pain and despair (Video 5). The maid, the only one who has not

natale, dove opererà un miracolo, si libererà nel cielo, sarà venerata come una santa e infine si farà sotterrare, viva, "non per morire ma per piangere lacrime segrete, ma non di dolore".

L'"ospite- angelo" è una specie di "redentore", di catalizzatore di cambiamento, quasi una versione di quel Cristo "portatore di spada e non di pace" che Pasolini aveva descritto nel suo *Vangelo secondo Matteo*. Eppure questa figura non ha qualità speciali, non usa la violenza, ma è portatore di amore attraverso una forma quasi sacrale di erotismo - contro cui va a cozzare l'apparato ideologico razionale della famiglia borghese. Ma la trasformazione che induce in questa famiglia è senza speranza: costituisce una presa di coscienza della perdita di senso e di identità di una classe sociale, ma senza nessuna possibilità di riscatto o di genuino cambiamento. Questa classe borghese è destinata a perdersi in un deserto senza più alcun punto di riferimento o prospettiva di redenzione. Solo la domestica, rappresentante di un proletariato contadino al servizio della famiglia borghese, non rielabora coscientemente il cambiamento indotto in lei dall'"ospite", ma lo sublima e lo trasfigura nella fede, affidandosi al senso religioso e trovando così una sua "pace" interiore negata a tutti gli altri.

La descrizione della famiglia borghese in *Teorema* è fredda, distaccata, affidata alla potenza delle immagini più che ai pochi, scarni dialoghi: è il silenzio, più che le parole, a dare forma e senso alla narrazione. La dimensione quasi mitologica dell'"ospite redentore" è controbilanciata dalla continua visione delle fabbriche della periferia milanese, immerse nella solitudine e ritratte in bianco e nero o con immagini virate al seppia, cui si accostano le frequenti visioni del deserto su cui si conclude il film. Anche la musica alterna, ancora una volta, temi moderni (la colonna sonora è di Ennio Morricone) ed echi classici come la "Messa di Requiem" di Mozart (presente nel Video 1), a sottolineare il tono epico e tragico della dissoluzione di una società.

Pasolini esprime così il senso del suo film:

"Il nucleo centrale del film è costituito dal

consciously reworked the change made in her by the "guest", will return to her native village, where she will perform a miracle, will soar in the sky, will be venerated as a saint and finally will be buried alive, "not to die but to cry secret tears, but not of pain".

The "guest-angel" is a kind of "redeemer", a catalyst for change, almost a version of that Christ "coming to bring not peace, but the sword" that Pasolini had described in his Gospel according to Matthew. Yet this figure has no special qualities, he does not use violence, but is the bearer of love through an almost sacred form of eroticism - against which he collides with the rational ideological apparatus of the bourgeois family. But the transformation that he induces in this family is hopeless: it constitutes an awareness of the loss of meaning and identity of a social class, but without any possibility of redemption or genuine change. This bourgeois class is destined to get lost in a desert with no point of reference or prospect of redemption. Only the maid, the representative of a peasant proletariat at the service of the bourgeois family, does not consciously re-elaborate the change induced in her by the "guest", but sublimates it and transfigures it into faith, entrusting herself to a religious sense and thus finding her own interior "peace", which is denied to all the others.

The description of the bourgeois family in Teorema is cold, detached, entrusted to the power of images rather than to the few, sparse dialogues: it is silence, more than words, that gives form and meaning to the narration. The almost mythological dimension of the "redeeming guest" is counterbalanced by the continuous vision of the factories of the Milanese suburbs, immersed in solitude and portrayed in black and white or with sepia-toned images, which are accompanied by frequent visions of the desert with which the movie ends. Even the music alternates, once again, modern themes (the soundtrack is by Ennio Morricone) and classic echoes such as Mozart's "Requiem Mass" (Video 1), to underline the epic and tragic tone of the dissolution of a society.

Pasolini expresses the meaning of his film in this

passaggio di uno sconosciuto molto bello, molto buono, e molto diverso dagli ospiti che lo ricevono, i grandi borghesi milanesi. Tutti lo amano, tutti ne restano turbati, posseduti da lui, nel senso assoluto del termine. Poi egli partirà. E questo suo passaggio li lascerà devastati. Io non cerco lo scandalo. Dio è lo scandalo, in questo mondo. Il Cristo, se tornasse, sarebbe nuovamente lo scandalo, egli lo è già stato a suo tempo, egli tornerebbe ad esserlo oggi. Il mio sconosciuto - interpretato da Terence Stamp - è Gesù inserito in un contesto attuale, non è neppure Eros in senso assoluto, è il messaggio del dio impietoso, di Jehovah, che attraverso un segno concreto, una presenza misteriosa, toglie i mortali dalla falsa sicurezza. E' un dio che distrugge la buona coscienza conquistata a buon prezzo, a riparo della quale vivono o vegetano i benpensanti, i borghesi, chiusi in una falsa idea di se stessi." (Nota 1)

Alla Mostra del Cinema di Venezia Laura Betti vinse la Coppa Volpi per la migliore interpretazione femminile e il film fu premiato dall'Office Catholique International du Cinéma, anche se poi fu attaccato da un violento articolo dell'"Osservatore Romano" (anche in seguito al quale Pasolini poi restituì il premio).

way:

"The core of the film is constituted by the passage of a very handsome, very good stranger, and very different from the guests who receive him, the great Milanese bourgeoisie. Everyone loves him, everyone is disturbed by him, possessed by him, in the absolute sense of the term. Then he will leave. And this passage will leave them devastated. I do not seek any scandal. God is the scandal, in this world. Christ, if he were to return, would again embody the scandal, he had been the same once, and would continue to be today. My stranger - played by Terence Stamp - is Jesus inserted in a current context, he is not even Eros in an absolute sense, he is the message of the merciless god, of Jehovah, who through a concrete sign, a mysterious presence, removes mortals from their false security. He is a god who destroys the good conscience conquered at a good price, in the shelter of which the right-thinking, the bourgeois, closed in a false idea of themselves, live or vegetate." (Note 1)

At the Venice Film Festival Laura Betti won the Volpi Cup for best actress and the film was awarded a prize by the Office Catholique International du Cinéma, although it was later attacked by a violent article by the "Osservatore Romano", the Church newspaper (following which Pasolini then returned the prize).



Video 1



Video 3



Video 5



Video 2



Video 4

Porcile (1969)(Il film completo è visibile [qui](#).)

"La società, ogni società, divora sia i figli disobbedienti che i figli né disobbedienti né obbedienti. I figli devono essere obbedienti e basta ..." Pier Paolo Pasolini, alla presentazione del film alla Mostra del Cinema di Venezia 1969 (Nota 2)

L'anno seguente, Pasolini continuò la sua denuncia della decadenza della borghesia e dell'omologazione del proletariato con il suo film forse più criptico, spesso surreale, a volte grottesco, dai toni che oscillano tra il tragico e l'ironico/sarcastico.

Le vicende del film (non una vera e propria trama) si svolgono, parallelamente e alternativamente, in un desolato paesaggio vulcanico (filmato alla falde dell'Etna), che ricorda il deserto in cui si era concluso *Teorema*, e una sontuosa villa patrizia neoclassica (la Villa Pisani a Stra). Dunque ancora una contrapposizione tra un passato arcaico indefinito e la società borghese, in questo caso situata nella Repubblica Federale Tedesca ai giorni nostri. Nella prima ambientazione, un giovane (Pierre Clémenti) si aggira senza meta, nutrendosi di farfalle e serpenti, e arrivando a cibarsi del corpo di un soldato che ha ucciso. A lui si uniscono poi altri giovani (tra cui Franco Citti), cannibali apparentemente in lotta contro l'"esercito ufficiale" del luogo. Catturati (Video 1), questi giovani verranno condannati a essere dati in pasto alle fiere mentre un altro giovane (Ninetto Davoli) che assiste impietrito alla scena (Video 2). Nella seconda ambientazione, il giovane figlio Julian (Jean-Pierre Léaud) di un industriale (Oreste Lionello) discute di se stesso e del mondo con una ragazza, di cui rifiuta l'amore (Video 3). Mentre lui è caduto nel conformismo e nella passività, lei partecipa alle manifestazioni giovanili contro il Muro di Berlino, e non nasconde le sue simpatie per il

Porcile (1969) (The pigsty)(The complete film with subtitles is available [here](#).)

"Society, every society, devours both disobedient children and children who are neither disobedient nor obedient. Children must be obedient and that's it ..." Pier Paolo Pasolini, at the presentation of the film at the 1969 Venice Film Festival (Note 2)

The following year, Pasolini continued his denunciation of the decadence of the bourgeoisie and the homologation of the proletariat with what is perhaps his most cryptic, often surreal, sometimes grotesque film, with tones that oscillate between the tragic and the ironic/sarcastic.

*The events of the film (which has no real "plot") alternate between a desolate volcanic landscape (filmed at the foot of Etna), which recalls the desert where *Teorema* ended, and a sumptuous neoclassical patrician villa (the Villa Pisani in Stra). So, once again, we see a contrast between an indefinite archaic past and the present bourgeois society, in this case located in the Federal Republic of Germany. In the first setting, a young man (Pierre Clémenti) wanders aimlessly, feeding on butterflies and snakes, and eventually eating the body of a soldier he has killed. He is then joined by other young people (including Franco Citti), cannibals apparently fighting the "official army" of the place. Captured (Video 1, these young people will be sentenced to be devoured by wild beasts, while another young man (Ninetto Davoli), petrified by the scene, watches the event (Video 2). In the second setting, the young son Julian (Jean-Pierre Léaud) of an industrialist (Oreste Lionello) discusses about himself and the world with a girl, whose love he refuses (Video 3). While he has fallen into conformity and passivity, she participates in youth demonstrations against the Berlin Wall, and does not hide her sympathies for free love and*

libero amore e l'attivismo politico. Vediamo anche i genitori di Julian, e soprattutto il padre, insieme ad un amico (Marco Ferreri) in procinto di operare una fusione di aziende con una vecchia conoscenza (Ugo Tognazzi)(Video 4), il quale è anche depositario di un segreto: Julian è solito accoppiarsi con dei porci. Alla fine del film, una delegazione di contadini che manifestano fuori dalla villa viene ricevuta dai padroni, e un ragazzo (Ninnetto Davoli) racconta che il figlio dell'industriale è stato appena sbranato dai porci - al che l'altro industriale (Tognazzi) risponde, "Ssst ... non dite niente a nessuno" (Video 5).

La prima ambientazione è praticamente muta, con qualche rumore di fondo (come il vento, le eruzioni dai crateri, la grida delle vittime), e largo spazio è lasciato ai campi lunghissimi del paesaggio maestoso quanto indifferente alle vicende umane, su cui si stagliano spesso le sagome dei personaggi. La seconda ambientazione è, al contrario, ricchissima di dialoghi, con personaggi quasi logorroici che non smettono di conversare e di discutere. In *Porcile*, il tema centrale delle società (arcaiche come moderne) che "divorano" i propri figli è molto evidente, ma i rapporti tra i personaggi, e soprattutto i loro dialoghi ininterrotti, introducono una varietà di tematiche, che vanno dal lascito ingombrante dei campi di sterminio nazisti per la Germania odierna al nuovo capitalismo industriale che lascia presagire la fine delle "discipline umanistiche", dalla trasformazione della scienza in pura tecnica al servizio dell'industrializzazione al ruolo dei popoli, e in particolare dei giovani, nella loro incapacità di confrontarsi con la politica e di gestire il vento della contestazione (ricordiamo la data di produzione del film, il 1969).

Pasolini ebbe a dire che *Porcile* è il film che, con *Uccellacci e uccellini* e *Teorema*, tende al cinema di poesia. L'allegoria del cannibalismo è in un certo simile all'erotismo di *Teorema*: sono entrambi la pietra dello scandalo, il comportamento estremo che mette a nudo la violenza di una società che non tollera la diversità e che non riesce nemmeno più a comunicare: nonostante il profluvio di parole nella seconda ambientazione di *Porcile*, quello

political activism. We also see Julian's parents, and especially his father, together with a friend (Marco Ferreri) about to merge companies with an old acquaintance (Ugo Tognazzi) (Video 4), who is also the custodian of a secret: Julian is used to mating with pigs. At the end of the film, a delegation of farmers demonstrating outside the villa is received in the villa, and a boy (Ninnetto Davoli) tells that the industrialist's son has just been devoured by the pigs - to whom the industrialist (Tognazzi) replies, "Ssst ... don't say anything to anyone" (Video 5).

*The first setting is practically silent, with some background sounds (such as the wind, the eruptions from the craters, the screams of the victims), and ample space is left to the very long shots of the lunar landscape, indifferent to human events, on which the silhouettes of the characters are often projected. The second setting is, on the contrary, full of dialogues, with talkative characters who never stop conversing and discussing. In *Porcile*, the central theme of societies (archaic as well as modern) that "devour" their children is very evident, but the relationships between the characters, and especially their uninterrupted dialogues, introduce a variety of themes, ranging from the cumbersome legacy of Nazi extermination camps for today's Germany to the new industrial capitalism that suggests the end of the "humanistic disciplines", from the transformation of science into pure technology at the service of industrialization to the role of people, and in particular of young people, in their inability to deal with politics and to manage the wind of protest (note the film's production date, 1969).*

*Pasolini said that *Porcile* is the film that, together with *Uccellacci e uccellini* and *Teorema*, tends towards the cinema of poetry. The allegory of cannibalism is somewhat similar to the eroticism of *Teorema*: they are both the cause of scandal, the extreme behavior that reveals the violence of a society that does not tolerate diversity and that can no longer even communicate: despite the flood of words in the second setting of *Porcile*, what really matters are the bodies and their language. The cannibal of the first part faces death like a martyr,*

che realmente conta sono i corpi e il loro linguaggio. Il cannibale della prima parte affronta la morte come un martire, ripetendo più volte a se stesso: "Ho ucciso mio padre, ho mangiato carne umana, e tremo di gioia"; Julian esprime il suo amore verso quei porci che alla fine lo divoreranno; ed entrambi sono vittime del loro stesso disperato tentativo di amare, di fuggire dalle convenzioni della società che li vuole solo ciecamente obbedienti - e in questa loro estrema via d'uscita trovano la loro unica fonte di felicità. Testimoni di questa disperata tragedia sono, da una parte, il contadino Maracchione (Ninetto Davoli), che compare in entrambe le storie, e la piccola folla di contadini che entra nella villa alla fine: la loro stessa condizione sociale li mette in un certo senso al di fuori della tragedia e allo stesso tempo, proprio perchè estranei, più coscienti dei significati di ciò che accade attorno a loro.

Da alcuni appunti di Pasolini:

"- *Un film ATROCE E SOAVE.*

- *Il contenuto politico ESPLICITO del film ha come oggetto, come situazione storica, la Germania. Ma il film non parla della Germania, bensì del rapporto ambiguo tra vecchio e nuovo capitalismo. La Germania è stata scelta in quanto caso limite.*

- *Il contenuto politico IMPLICITO del film è un'a disperata sfiducia in tutte le società storiche. Dunque anarchia apocalittica.*

- *Essendo così atroce e orribile il 'senso' del film non potevo che trattarlo a) con distacco, quasi contemplativo; b) con umorismo.*" (Nota 3)

repeating several times to himself: "I killed my father, I ate human flesh and I quiver with joy"; Julian expresses his love for those pigs which will eventually devour him; and both are victims of their own desperate attempt to love, to escape from the conventions of the society that wants them only blindly obedient - and in this extreme way out they find their only source of happiness. Witnesses to this desperate tragedy are, on the one hand, the peasant Maracchione (Ninetto Davoli), who appears in both stories, and the small crowd of peasants who enter the villa at the end: their very social condition puts them, in a certain sense, outside the tragedy and at the same time, precisely because they are strangers, more aware of the meaning of what happens around them.

From Pasolini's own notes:

"- An ATROCIOUS AND SWEET film.

- The EXPLICIT political content of the film has Germany as its object, its historical situation. But the film is not about Germany, but about the ambiguous relationship between old and new capitalism. Germany was chosen as a borderline case.

- The IMPLIED political content of the film is a desperate distrust of all historical societies. Therefore apocalyptic anarchy.

- Since the 'meaning' of the film is so atrocious and horrible, I could only treat it a) with detachment, almost contemplation; b) with humor. " (Note 3)



Video 1



Video 3



Video 2



Video 4



Video 5

Medea (1969)

(Il film completo è visibile [qui](#).)

Nello stesso anno di *Porcile*, Pasolini torna ad esprimersi con un film ispirato ad uno dei miti classici più noti, la *Medea* di Euripide, di cui conserva la storia, che utilizza tuttavia per illustrare un tema a lui caro, la scomparsa del "sacro" a seguito della progressiva "civilizzazione" del mondo. Per farlo, chiama ad impersonare Medea Maria Callas, che in effetti, con la sua presenza scenica e l'immedesimazione col personaggio (che aveva già ispirato l'opera di Cherubini) si dimostrerà un fattore fondamentale per la riuscita del film.

Nel prologo, un centauro, creatura per metà uomo e per metà animale, alleva ed educa Giasone (Giuseppe Gentile)(Video1), che, per riappropriarsi del trono della città di Jolco, cui pure ha diritto, dovrà superare una prova impostagli dal re attuale, Pelia: dovrà impossessarsi del mitico vello d'oro, custodito e venerato a Ea, di cui è regina Medea. Medea regna su una popolazione arcaica, preistorica, situata in una Grecia lontanissima dalle raffigurazioni classiche tradizionali, e situata invece in una dimensione spaziale e temporale fuori dalla storia e incorporata invece nella leggenda. La società contadina di Medea è tribale, dedita a sacrifici umani, a riti sanguinari legati alla fertilità ("Dà vita al seme, e rinasce il seme"), a cerimonie propiziatorie violente e selvagge.

Medea prevede l'arrivo di Giasone e gli va incontro, offrendogli il vello d'oro e diventando la sua amante. Ma già dai primi momenti del loro rapporto, Medea intuisce che si sta perdendo, e vaga per il deserto, supplicando la terra di cui era regina ("Parlami, terra!")(Video 2). Giasone torna a Jolco, ma Pelia non mantiene la promessa, e Giasone, sprezzante, punta a nuove conquiste. Medea, intanto, viene spogliata dei suoi abiti barbari e rivestita con abiti ben più

Medea (1969)

(The complete film with subtitles is available [here](#).)

In the same year as Porcile, Pasolini turns, once again, to a film inspired by one of the most famous classical myths, Euripides' Medea, of which he preserves the story, which he nevertheless uses to illustrate his basic concern, the disappearance of the "sacred" following the progressive "civilization" of the world. To do this, he chooses Maria Callas, the famous soprano, to play Medea. Her stage presence and her total identification with her character (who had already inspired Cherubini's work) will prove to be fundamental factors for the success of the film. .

In the prologue, a centaur, a creature half man and half animal, raises and educates Jason (Giuseppe Gentile) (Video1), who, to regain the throne of the city of Jolco, to which he is also entitled, will have to pass a test devised by the current king, Pelias: he will have to take possession of the mythical Golden Fleece, which is kept and venerated in Ea, the town where Medea is the queen. Medea reigns over an archaic, prehistoric population, located in a Greece very far from traditional classical representations, and located instead in a spatial and temporal legendary dimension. Medea's peasant society is tribal, dedicated to human sacrifices, to bloody rites linked to fertility ("It gives life to the seed, and the seed is reborn"), to violent and savage propitiatory ceremonies.

Medea predicts the arrival of Jason and goes to meet him, offering him the Golden Fleece and becoming his lover. But from the very first moments of their relationship, Medea senses that she is getting lost, and she wanders through the desert, begging the land of which she was queen ("Talk to me, earth!") (Video 2). Jason returns to Jolco, but Pelias does not keep his promise, and the ambitious Jason aims for new conquests.

raffinati ed eleganti, propri di questa nuova civiltà.

Passano gli anni, Giasone e Medea abitano a Corinto ed hanno tre figli. Ma Giasone intende sposare la figlia del re Creonte (Massimo Girotti), la giovane Glauce (Margaret Clementi), ma prima incontra il centauro (Video 1), che ora ha perso la sua metà animale e gli ricorda i sentimenti che lo legano a Medea, senza che Giasone riesca a rendersene conto. Medea, già incapace di adattarsi a questa società civilizzata ("Sono un'altra creatura ... un vaso pieno di un sapere non mio") e per questo disprezzata e considerata come maga "barbara" capace di sortire malefici, ora abbandonata e condannata all'esilio, mette in atto una tremenda vendetta: Glauce, cui Medea ha fatto pervenire dei doni magici (Video 3), sconvolta dalla visione del passato di Giasone, si getta dalle mura della città, subito seguita dal padre Creonte. E Medea ucciderà i suoi figli, dando fuoco alla sua casa, incurante dell'orrore di Giasone, cui urlerà: "E' troppo tardi!" (Video 4).

Il tema centrale della vicenda è chiaro: si tratta della contrapposizione tra la società barbarica, legata ai riti della terra, e la "nuova" società civilizzata, cui Medea sente di non appartenere e che finirà per annientarla. Il contrasto non potrebbe essere più evidente: i paesaggi maestosi e quasi "lunari" del regno di Medea fanno spazio alle ambientazioni urbane di Corinto (con gli esterni realizzati al Campo dei Miracoli di Pisa). I costumi primitivi sono sostituiti dagli abiti ben più eleganti e colorati della città. Lo stesso centauro, quando incontra di nuovo Giasone, ha perso la sua metà animale, ed è dunque ora simbolo della razionalità e dell'"ordine" nuovo incarnato nella civiltà avanzata cui Giasone decide di appartenere, ma in cui Medea, portatrice di un mondo arcaico dominato dalle emozioni, non riesce ad integrarsi. Pasolini stesso chiarì il significato del film e la sua rilevanza per il contrasto tra Terzo Mondo e civiltà occidentale, tra diritti dei popoli e colonialismo, tra universi umani ancora pervasi dal senso del sacro e del mitico e degradazione del mondo borghese, che stava diventando per il regista il tema politico dominante, come il suo pessimismo sulla possibilità di una sintesi tra i

Meanwhile, Medea is stripped of her barbarian clothes and dressed in much more refined and elegant clothes, typical of this new civilization.

Years later, Jason and Medea live in Corinth and have three children. But Jason intends to marry the daughter of King Creon (Massimo Girotti), the young Glauce (Margaret Clementi), but first he meets the centaur (Video 1), who has now lost his animal half and reminds him of the feelings that bind him to Medea, although Jason is unable able to realize this. Medea, already unable to adapt to this civilized society ("I am another creature ... a vase full of a knowledge which is not mine") and for this reason despised and considered as a "barbarian" sorceress capable of wreaking havoc, now abandoned and banished from the town, enacts a terrible revenge: Glauce, to whom Medea has sent magical gifts (Video 3), upset by the vision of Jason's past, throws herself from the city walls, immediately followed by her father Creon. And Medea will kill her children, setting her house on fire, to Jason's horror, shouting, "It's too late!" (Video 4).

The central theme of the story is evident: it is the contrast between the barbaric society, linked to the rites of the earth, and the "new" civilized society, to which Medea feels she does not belong and which will eventually destroy her. The contrast could not be clearer: the majestic and almost "lunar" landscapes of Medea's kingdom are replaced by the urban settings of Corinth (filmed at the Campo dei Miracoli in Pisa). The primitive costumes are replaced by the much more elegant and colorful clothes of the city. The same centaur, when he meets Jason again, has lost his animal half, and is therefore now a symbol of rationality and the new "order" embodied in the advanced civilization to which Jason decides to belong, but in which Medea, bearer of an archaic world dominated by emotions, fails to integrate. Pasolini himself clarified the meaning of the film and its relevance for the contrast between the Third World and Western civilization, between peoples' rights and colonialism, between human universes still pervaded by the sense of the sacred and the mythical and the degradation of the bourgeois world, which was becoming for

due mondi:

"Ho riprodotto in Medea tutti i temi dei film precedenti. Medea è il confronto dell'universo arcaico, ieratico, clericale, con il mondo di Giasone, mondo invece razionale e pragmatico. Giasone è l'eroe attuale che non solo ha perso il senso metafisico, ma neppure si pone ancora questioni del genere. E' il tecnico abulico, la cui ricerca è esclusivamente intenta al successo. Confrontato all'altra civiltà, alla razza dello spirito, fa scattare una tragedia spaventosa. L'intero dramma poggia su questa reciproca contrapposizione di due culture, sull'irriducibilità reciproca di due civiltà. Potrebbe essere benissimo la storia di un popolo del Terzo Mondo, che vivesse la stessa catastrofe venendo a contatto con la civiltà occidentale materialistica. Del resto, nell'irreligiosità, nell'assenza di ogni metafisica, Giasone vedeva nel centauro un animale favoloso, pieno di poesia. Poi, man mano che passava il tempo, il centauro è divenuto ragionatore e saggio, ed è finito col divenire un uomo uguale a Giasone. Alla fine, i due centauri si sovrappongono, ma non per questo si aboliscono. Il superamento è un'illusione. Nulla si perde ..." (Nota 4)

Ed il conflitto tra due mondi si riflette nell'amore conflittuale tra Medea e Giasone, che finiscono per distruggersi a vicenda senza trovare una mediazione o un compromesso: l'amore di Medea è totale, violento, lontano dalle logiche razionaliste; quello di Giasone è già intaccato dalla mentalità utilitaristica e pragmatica che ha rimosso l'autenticità e la primordialità delle emozioni. Medea, rinnegando il suo passato e la sacralità rappresentata dal vello d'oro, uccide quello stesso mondo da cui proveniva.

the director the dominant political theme, such as his pessimism on the possibility of a synthesis between the two worlds:

"In Medea I have summarized all the themes of my previous films. Medea is the comparison of the archaic, hieratic, clerical universe with Jason's world, a world that is rational and pragmatic. Jason is the present hero who has not only lost his metaphysical meaning, but does not yet raise any questions of this sort. He is the apathetic technician, whose search is exclusively intent on success. Confronted with the other civilization, to the race of the spirit, he triggers a frightening tragedy. The whole drama rests on this mutual opposition of two cultures, on the mutual irreducibility of two civilizations. It could very well be the story of a Third World people experiencing the same catastrophe by coming into contact with the materialistic Western civilization. Moreover, in the irreligiousness, in the absence of any metaphysics, Jason saw in the centaur a fabulous animal, full of poetry. Then, as time passed, the centaur has become a reasonable, wise man, and has ended up becoming a man just like Jason. Eventually, the two centaurs overlap, but they do not abolish each other. Overcoming is an illusion. Nothing is lost ..." (Note 4)

And the conflict between two worlds is reflected in the conflicting love between Medea and Jason, who end up destroying each other without finding a mediation or a compromise: Medea's love is total, violent, far from any rationalist logic; Jason's love is already affected by the utilitarian and pragmatic mentality that has removed the authenticity and primordality of emotions. Medea, by denying her past and the sacredness represented by the Golden Fleece, destroys that same world from which she had come.



Video 1



Video 2



Video 3



Video 4

La "trilogia della vita":

Il Decameron (1971) (Il film completo è visibile [qui](#).)

I racconti di Canterbury (1972) (Il film completo è visibile [qui](#).)

Il fiore delle Mille e una notte (1974) (Il film completo è visibile [qui](#).)

The "trilogy of life":

The Decameron (1971) (*The complete film with subtitles is available [here](#).*)

The Canterbury Tales (1972) (*The complete film with subtitles is available [here](#).*)

A thousand and One Nights (Arabian Nights)(1974) (*The complete film with subtitles is available [here](#).*)

"Nel Decameron io ho girato come so e come voglio girare, più che mai nel mio stile. Ma mentre in Porcile e Medea il mio gioco era atroce, ora esso è lieto, stranamente lieto.

Un'opera lieta (fatta con tanta serenità, naturalmente) mi sembra contraddire ad ogni aspettativa, è una disobbedienza completa. (Ma può darsi che io stia mentendo.) Pier Paolo Pasolini (Nota 5)

"In the Decameron I shot a film the way I know how and the way I want to shoot, more than ever in my style. But while in Porcile and Medea my feeling was atrocious, now it is happy, strangely

happy. A happy work (done with such natural serenity) seems to me to contradict all expectations, it is a complete disobedience. (But may be I am lying.) Pier Paolo Pasolini (Note 5)

Nei pochissimi anni che intercorrono tra il pessimismo "politico-antropologico" di *Medea* (1969) ed il ben più totale pessimismo "politico-esistenziale" di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), Pasolini vive una stagione cinematografica particolare, diversa dalle opere precedenti, eppure tale da rimettere in evidenza e portare a compimento molti degli aspetti tematici e stilistici che avevano fino a quel momento caratterizzato la sua esperienza con il cinema.

L'interesse sempre più spiccato per il Terzo Mondo, e per quello che esso rappresentava rispetto al capitalismo neoliberale degli anni '70, e che era già emerso nei suoi ultimi film, trova, nella cosiddetta "trilogia della vita" una rappresentazione chiara e compiuta. Lo spunto gli è fornito da tre "raccolte di racconti" (il "Decameron" di Boccaccio, i "Racconti di Canterbury" di Chaucer e le "Mille e una notte"), diverse nelle loro fonti letterarie e nelle loro collocazioni storico-culturali, eppure apparentate, non solo superficialmente dalla forma del "racconto", ma anche, e soprattutto, dalla volontà di illustrare mondi lontani nel tempo e nello spazio ma accomunati da una stessa, irrefrenabile, "voglia di vita". I protagonisti di questi racconti sono contadini, proletari, ma anche borghesi e nobili, intere classi sociali descritte attraverso vicende piene di emozione, di gioia, di umorismo, di tenerezza, ma anche di violenza e atrocità, con toni che vanno dalla commedia alla tragedia, dall'ironia alla pacata contemplazione di un'umanità vera, colta nelle sue manifestazioni più basilari e quindi più autentiche.

Filo conduttore prevalente, e nello stesso tempo tema e impianto stilistico, è il sesso, nella sua fisicità più concreta: sono i corpi nudi di uomini e donne, spesso colti nei loro momenti di desiderio e di passione (eterosessuale e omosessuale), di adulterio e di infedeltà varie. Un erotismo che non ha nulla di morboso, ma che è vissuto e ritratto con una libertà, una delicatezza, un'innocenza di sguardo, un piacere gioioso che ne fanno l'espressione più arcaica, e nello stesso tempo, più totale e assoluta, dei rapporti più veri di un'umanità svincolata dalle oppressioni di cui pure è vittima. Questo erotismo è assoluto e radicale, si contrappone

In the very few years between the "political-anthropological" pessimism of Medea (1969) and the much more total "political-existential" pessimism of Salò or the 120 days of Sodom (1975), Pasolini experiences a particular film season, different from the previous works, yet such as to highlight and bring to completion many of the thematic and stylistic aspects that had hitherto characterized his experience with cinema.

The growing interest in the Third World, and for what it represented against the neoliberal capitalism of the 1970s, and which had already emerged in his latest films, finds a clear and complete representation in the so-called "trilogy of life". The inspiration is provided by three "collections of short stories" (Boccaccio's "Decameron", Chaucer's "Canterbury Tales" and "A Thousand and One Nights"), different in their literary sources and in their historical-cultural locations, yet related, not only superficially, not only by the form of the "short story", but also, and above all, by the desire to illustrate worlds distant in time and space but united by the same, unstoppable "desire for life". The protagonists of these stories are peasants, proletarians, but also bourgeois and nobles, entire social classes described through events full of emotion, joy, humour, tenderness, but also violence and atrocity, with tones ranging from comedy to tragedy, from irony to the calm contemplation of a true humanity, caught in its most basic and therefore most authentic manifestations.

The main theme, and at the same time the stylistic system, is sex, in its most concrete physicality: the naked bodies of men and women, often caught in their moments of (heterosexual and homosexual) desire and passion, of adultery and infidelity. An eroticism that has nothing morbid about it, but which is lived and portrayed with a freedom, a delicacy, an innocence of gaze, a joyful pleasure that make it the most archaic expression, and at the same time, the most total and absolute, of the truest relationships of a humanity freed from the oppressions of which it is also a victim. This eroticism is absolute and radical, it deliberately contrasts the hypocrisy of the past as well as the false tolerance of the

volutamente all'ipocrisia del passato come alla falsa tolleranza del presente, ormai lontano dalle ideologie del sesso. E dunque questi film non sono un'illustrazione del Trecento di Boccaccio e di Chaucer (e tanto meno del mondo evocato dalle "Mille e una notte"), non hanno una collocazione storica così rigorosa, ma sono piuttosto simbolo di un passato perduto, che sapeva godere con semplicità e spontaneità la bellezza della vita - un passato che non è mai veramente esistito ma che Pasolini guarda con tenerezza se non proprio con nostalgia. Tuttavia, questi film non sono, di per sè, "divertenti", in quanto incorporano momenti tragici e dolorosi, ma la tragedia e il dolore sono come trasfigurati, e dipinti come parte di quella stessa vita che pur genera allegria, piacere, desiderio e amore.

present, now far from the ideologies of sex. And therefore these films are not an illustration of the fourteenth century by Boccaccio and Chaucer (and much less of the world evoked by the "Thousand and One Nights"), they do not have such a rigorous historical setting, but they are rather a symbol of a lost past, when people knew how to enjoy the beauty of life with simplicity and spontaneity - a past that never really existed but that Pasolini looks at with tenderness if not with nostalgia. However, these films are not, per se, "funny", as they incorporate tragic and painful moments, but the tragedy and the pain are as though transfigured, and portrayed as part of that same life that generates joy, pleasure, desire and love.

Il Decameron

"Il reale protagonista di questo film è il 'mondo napoletano': i personaggi cambiano, si alternano, si sostituiscono, scompaiono, ma il loro mondo, il mondo napoletano, resta sempre lo stesso. Si tratta dunque di un film 'corale' che si è rifiutato decisamente di essere un film 'a episodi': ecco perchè le storie sono tante: sono tante, ma formano una storia unica, un 'carosello' la cui continuità è di una assoluta coerenza. E' un film sul popolo, di popolo, ma anche per il popolo. Sarà mia cura far in modo che il racconto sia sempre assolutamente chiaro e comprensibile facilmente: storia per storia, esso deve essere sempre agevolmente seguito: esso non avrà sottofondi e significati nascosti: sarà assolutamente decifrabile, perchè questo è un dato essenziale del suo stile ... Non ho preteso nel Decameron di esprimere la realtà con la realtà, gli uomini con gli uomini, le cose con le cose, per farne un'opera d'arte, ma semplicemente per 'giocare', appunto, con la realtà che scherza con se stessa." Pier Paolo Pasolini (Nota 6)

The Decameron

"The real protagonist of this film is the 'Neapolitan world': the characters change, alternate, are replaced, disappear, but their world, the Neapolitan world, always remains the same. It is therefore a 'choral' film that definitely refused to be a film made up of 'episodes': this is why there are so many stories: but they form a single story, a 'carousel' whose continuity is absolutely coherent. It is a film about the people, from the people, but also for the people. I will be careful to ensure that the story is always absolutely clear and easily understandable: story by story, it must always be easily followed: it will not have hidden backgrounds and meanings: it will be absolutely decipherable, because this is an essential element of its style. .. In the *Decameron* I did not claim to express reality with reality, men with men, things with things, to make them a work of art, but simply to 'play' with the reality that jokes with itself." *Pier Paolo Pasolini (Note 6)*

Trapiantando la Firenze del Boccaccio nella Napoli medievale, Pasolini faceva ancora una volta una scelta "meridionalista", nel senso di "terzomondista"; e nello scegliere, ancora una volta, attori non professionisti, si prendeva la libertà di "giocare" con loro e di farli giocare, imprimendo loro una verità e una naturalezza impossibile da ottenere con attori professionisti, svelando così la natura pseudoautentica dei costumi "colti" della società borghese.

Le novelle narrate sono unite da un tenue legame: la figura di un allievo di Giotto (interpretato dallo stesso Pasolini), che deve dipingere degli affreschi in una chiesa (Video 1), e la storia di Ser Ciappelletto, che, dopo una vita fatta di peccati finisce per morire in aura di santità (Video 2). In una varietà di temi e situazioni quasi da "commedia dell'arte", si passa dall'avventura del credulone Andreuccio da Perugia (Ninetto Davoli) (Video 3) al furbo Masetto che, fingendosi muto, diventa la fonte di piacere per un intero convento di suore (Video 4); dalla triste storia di Lisabetta che, dopo che i fratelli hanno ucciso l'amante, ne conserva in casa la testa (Video 5) alla delicata storia di Caterina e Ricciardo che, nonostante l'opposizione della famiglia, riescono a coronare la loro storia d'amore (Video 6) ...

Transplanting Boccaccio's Florence into medieval Naples, Pasolini once again made a "southern" choice, in the sense of "third world"; and in choosing, once again, non-professional actors, he took the liberty of "playing" with them and letting them play, giving them a truth and a naturalness impossible to obtain with professional actors, thus revealing the pseudo-authentic nature of the "cultured" costumes of bourgeois society.

The stories are united by a tenuous bond: the figure of a pupil of Giotto's (played by Pasolini himself), who must paint frescoes in a church (Video 1), and the story of Ser Ciappelletto, who, after a life made of sins ends up dying in an aura of holiness (Video 2). In a variety of themes and situations, almost from a "commedia dell'arte", we pass from the adventure of the credulous Andreuccio da Perugia (Ninetto Davoli) (Video 3) to the clever Masetto who, pretending to be mute, becomes the source of pleasure for a whole convent of nuns (Video 4); from the sad story of Lisabetta who, after her brothers have killed her lover, keeps his head at home (Video 5) to the delicate story of Caterina and Ricciardo who, despite the opposition of their families, manage to crown their love (Video 6) ...



Video 1



Video 3



Video 5



Video 2



Video 4



Video 6

I Racconti di Canterbury

The Canterbury Tales

"Voglio divertirmi e divertire. Voglio far rivivere un mondo popolare che si sta perdendo completamente e voglio ridare agli spettatori, attraverso le mie colorite ricostruzioni storiche, il gusto dell'immagine. Implicitamente, poi, io credo che questi miei film finiscano con l'essere anche politici, proprio perchè vanno controcorrente alla moda, sbagliata e ipocrita, dei film impegnati e politicamente qualunquisti"
Pier Paolo Pasolini (Nota 7)

"I want to have fun and make people have fun. I want to revive a popular world that is completely losing itself and I want to give viewers, through my colourful historical reconstructions, the taste of the image. Implicitly, then, I believe that these films of mine end up being political too, precisely because they go against the wrong and hypocritical trend of committed and politically indifferent films" *Pier Paolo Pasolini (Note 7)*

Nel secondo film della "Trilogia della vita" Pasolini estremizza gli aspetti già presenti nel *Decameron*: all'allegria giocosa del primo film, tuttavia, aggiunge un livello se possibile ancora più alto di disinibizione, puntando ancor di più sulla "diversità" che si esprime addirittura in "mostruosità", in personaggi e storie che sono sì ancora estrose e gioiose, ma non sono esenti da momenti tragici, che illustrano l'"osceno" dell'intolleranza e della repressione anche nei contesti di un medioevo anglosassone certamente un po' più "freddo" e forse un po' meno gioioso della Napoli in cui aveva traferito le novelle di Boccaccio. Amore ora sembra far rima anche con morte, e il linguaggio del corpo ora si estende non solo alla sfera genitale, ma si allarga al "repellente" e al "disgustoso", e gli appetiti sessuali si alternano agli appetiti culinari, con banchetti e taverne dove si consumano non solo storie di erotismo ma anche storie di violenza e di sopraffazione. E' come se fossero messi in scena i peccati capitali, dall'avarizia alla cupidigia, dalla lussuria alla gola, secondo quanto dichiara il prologo: "Tra scherzi e giochi grandi verità si possono dire".

In the second film of the "Trilogy of life" Pasolini takes the aspects already present in the Decameron to extremes: to the playful cheerfulness of the first film, however, he adds an even higher level of disinhibition, focusing more on the "diversity" that even becomes "monstrosity", in characters and stories that are still whimsical and joyful, but are not exempt from tragic moments, thus illustrating the "obscene" intolerance and repression even in the contexts of Anglo-Saxon Middle Ages certainly a little "colder" and perhaps a little less joyful than the Naples to which he had transferred Boccaccio's short stories. Love now also seems to rhyme with death, and body language now extends not only to the genital sphere, but extends to "repulsive" and "disgusting" contexts, and sexual appetites alternate with culinary appetites, with banquets and taverns where not only stories of eroticism are told but also stories of violence and oppression. It is as if the deadly sins were staged, from avarice to greed, from lust to gluttony, according to what the prologue states: "Between jokes and games, great truths can be said".

Ne esce un quadro diverso da quello del *Decameron*, tutto giocato nel segno del comico e dell'ironico, e che qui sottolinea temi più negativi come la volgarità della ricchezza, la violenza delle regole sociali, il grottesco dei paradossi e un senso del disfacimento di un mondo che sembra prevedere la sua stessa fine anche se la gioventù è ancora capace di vivere un amore libero in modo spontaneo e giocoso. Lo sguardo di Pasolini di fa ora più sarcastico, e, come da sua stessa ammissione, ancora più

The result is a different picture from that of the Decameron, all played in the sign of the comic and the ironic: here more negative themes appear, such as the vulgarity of wealth, the violence of social rules, the grotesque of paradoxes and a sense of the decay of a world that seems to foresee its own end even if the youth are still capable of living a free love in a spontaneous and playful way. Pasolini's gaze is now more sarcastic, and, as he admitted, even more subversive and radical in showing the

eversivo e radicale nel mostrare l'"impresentabile": nel suo stesso film compaiono spesso occhi indiscreti che guardano, che spiano, che profanano lo spettacolo della nudità ancora innocente del *Decameron*. Secondo Pasolini, la stessa fonte di ispirazione, d'altronde, era diversa: "Chaucer ... è più selvaggio. I suoi eufemismi sono certamente più rozzi, e la sua buona educazione ha qualcosa di paesano e di barbarico (Boccaccio non parla mai di peti e di cose del genere: mentre Chaucer lo fa continuamente)." (Nota 8)

Anche nei *Racconti di Canterbury* un tenue legame (Chaucer, interpretato dallo stesso Pasolini, intento a scrivere) unisce le varie storie: dalle giocose disavventure di Perkin (Ninetto Davoli), che omaggia chiaramente Charlie Chaplin e il suo Charlot (Video 1) alla truce rappresentazione di un uomo bruciato sul rogo per i suoi rapporti omosessuali, per i quali non può pagare la spia che lo denuncia (Video 2); dall'inganno della giovane moglie che approfitta della (temporanea) cecità del vecchio marito per godersi il suo amante (Video 3) alla fastosa e oscena rappresentazione dell'inferno (Video 4) ...



Video 1



Video 3



Video 2



Video 4

Il fiore delle Mille e una notte

Con il terzo e ultimo capitolo della "Trilogia della vita", scritto con la collaborazione di Dacia Maraini, Pasolini porta ancora all'estremo, se fosse possibile, la visione di un mondo arcaico, a-storico, primordiale, questa volta situato in un Oriente da favola e da sogno, come quello descritto, appunto, nelle "Mille e una notte", opera corale, frutto di tradizione e "traduzioni" popolari orali e scritte, dunque ben lontana dalle

"unpresentable": in this film there are often prying eyes that look, that spy, that profane the spectacle of the still innocent nudity of the Decameron. According to Pasolini, the same source of inspiration, on the other hand, was different: "Chaucer ... is wilder. His euphemisms are certainly more crude, and his good education has something barbaric in it (Boccaccio never speaks of farts and things like that: while Chaucer does it all the time)." (Note 8)

In the Canterbury Tales, too, a tenuous bond (Chaucer, played by Pasolini himself, intent on writing) unites the various stories: from the playful misadventures of Perkin (Ninetto Davoli), who clearly pays homage to Charlie Chaplin and his Charlot (Video 1) to the grim representation of a man suffering at the stake for his homosexual relations, for which he cannot pay the spy who accuses him (Video 2); from the deception of the young wife who takes advantage of her old husband's (temporary) blindness to enjoy her lover (Video 3) to the lavish and obscene representation of hell (Video 4) ...

A Thousand and One Nights (Arabian Nights)

With the third and final chapter of the "Trilogy of life", written with the collaboration of Dacia Maraini, Pasolini takes again to the extreme, if it were possible, the vision of an archaic, a-historical, primordial world, this time located in a fairytale-like Orient, like the one described in the "Thousand and One Nights": a choral work, the result of tradition and popular oral and written "translations", therefore far removed

fonti storiche di Boccaccio e Chaucer.

Quell'Oriente terzomondista a lungo ricercato dal regista con i suoi viaggi in Asia e Africa, e mai realmente trovato a causa della colonizzazione occidentale che stava già per distruggerne l'autenticità, viene ora ricostruito, con l'aiuto dei paesaggi ancora (per poco) incontaminati, dei corpi e dei volti degli interpreti non professionisti, delle cadenze dialettali regionali italiane con cui essi vengono doppiati, delle loro risate gioiose alternate a poesie e proverbi continuamente citati, e della colonna musicale che mescola come sempre melodie primitive (ma con la collaborazione, come nei due film precedenti, di Ennio Morricone, che per l'occasione compose anche delle melodie originali - vedi il Video 4).

I temi sono ancora quelli della sessualità libera e gioiosa, slegata dai condizionamenti culturali, e soprattutto dai pregiudizi, che sviscerano e contaminano la libera espressione dell'erotismo, sia etero- che omo-sessuale. E' un film fantastico e fantasioso, che prende come spunto la citazione iniziale, "La verità non sta in un solo sogno, ma in molti sogni": e infatti la storia che fa da legame tra i vari "sogni" è in realtà un contenitore di altre storie, di "storie nelle storie". La storia di base è quella del giovane Nur-el-Din (Franco Merli), che, dopo essersi visto rapire la sua schiava Zumurrud (Ines Pellegrini), dopo varie disavventure la ritrova, ma passando per una specie di "raggiro": Zumurrud, infatti, facendosi passare per un uomo, riesce farsi incoronare re, e pretende che Nur-el-Din, che non la riconosce, passi la notte con lui (in realtà lei) (Video 3). Con la felicità dei due amanti così riuniti si conclude il film, che in questo "inganno" finale rivela una verità sostanziale: il potere (maschile) del re viene preso da una donna, che in tal modo lo mette al servizio di una sessualità "liberata". Ben diverso sarà, di lì a pochi mesi, il rapporto col potere descritto in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, in cui l'intolleranza e il sopruso distruggeranno totalmente il senso e il valore dell'amore e del sesso.

Questo canto all'amore e alla vita è calato in atmosfere fiabesche e serene, in cui i corpi sono ancora una volta al centro delle storie, e ancora

from the historical sources of Boccaccio and Chaucer. That Third World East, long sought by the director with his travels in Asia and Africa, and never really found due to the Western colonization that was already starting to destroy its authenticity, is now being reconstructed, with the help of uncontaminated landscapes, of the bodies and faces of non-professional actors, of the Italian regional dialectal cadences with which they are dubbed, of their joyful laughter alternating with poems and proverbs, and of the musical score that mixes primitive melodies (but with the collaboration, as in the two previous films, of Ennio Morricone, who also composed original melodies for the occasion - see Video 4).

*The themes are still those of free and joyful sexuality, disconnected from cultural conditioning, and above all from prejudices, which debase and contaminate the free expression of eroticism, both heterosexual and homosexual. It is a fantastic and imaginative film, which takes as its starting point the initial quote, "The truth does not lie in a single dream, but in many dreams": and the story that links the various "dreams" is actually a container of other stories - "stories within stories". The basic story is that of the young Nur-el-Din (Franco Merli), who, after having seen his slave Zumurrud (Ines Pellegrini) kidnapped, finds her after several misadventures, but through a kind of "trick": Zumurrud, by pretending to be a man, has managed to be crowned king, and demands that Nur-el-Din, who does not recognize her, spend the night with him (actually her) (Video 3). The film ends with the happiness of the two lovers thus reunited, and in this final "deception" reveals a substantial truth: the (male) power of the king is taken by a woman, who thus puts it at the service of a "released" sexuality. In a few months, the relationship between power and sexuality, described in *Salò* or the 120 days of Sodom, in which intolerance and abuse totally destroy the meaning and value of love and sex, will be very different.*

This song to love and life is sung in fairytale and serene atmospheres, in which the bodies are once again at the centre of the stories, and once again free from morbid complacency - a purity of gaze very far from the obscene and a sexual

una volta liberi da compiacimenti morbosi - una purezza di sguardo lontanissima dall'osceno e una libertà sessuale assolutamente pudica e innocente, che assumono quasi un'aria mistica, perchè dipingono un mondo che non c'è più (se mai è esistito).

In questa dimensione onirica e magica si svolgono storie di amori felici ma anche infelici, sereni ma anche dolorosi, in cui la violenza e la morte, pur presenti, non sono vissute in modo tragico ma come parte integrante del mistero assoluto della vita. Così si intrecciano storie di puro erotismo, come quella del re Harun e della regina Zeudi, che scelgono un ragazzo e una ragazza per vedere chi si innamorerà per primo, dimostrando quindi di essere il meno bello (Video 1) con elementi puramente fantastici, come nella storia in cui un uomo, che tiene prigioniera una ragazza in una grotta, venuto a sapere del suo tradimento, le taglia mani e piedi, e conduce poi il suo amante verso il cielo, trasformandolo infine in una scimmia (Video 2).

"Mai come in questo film Pasolini riesce ad esprimere un cinema di pura poesia delle immagini, a trovare un equilibrio sereno tra la bellezza della vita ingenua del Terzo Mondo, l'ossessione ricorrente della sessualità e la grandiosità delle immagini paesaggistiche, componenti essenziali del suo cinema fin dai tempi di Edipo re" (Nota 9)



Video 1



Video 3



Video 2



Video 4

freedom absolutely modest and innocent, which take on an almost mystical air: they describe a world that no longer exists (if it ever existed).

In this dreamlike and magical dimension there are love stories, happy but also unhappy, serene but also painful, in which violence and death, while present, are not lived in a tragic way but as an integral part of the absolute mystery of life. Thus stories of pure eroticism such as that of King Harun and Queen Zeudi, who choose a boy and a girl to see who will fall in love first, thus proving to be the less beautiful (Video 1) intertwine with purely fantastic elements, such as the story in which a man, who is holding a girl prisoner in a cave, learns of her betrayal, cuts her hands and feet, and then leads her lover up to the sky, finally transforming him into a monkey (Video 2).

"Never as in this film does Pasolini manage to express a cinema of pure poetry of images, to find a serene balance between the beauty of the naive life of the Third World, the recurring obsession with sexuality and the grandeur of landscape images, essential components of his cinema since the time of Oedipus Rex." (Note 9)

"Perché io sono giunto all'exasperata libertà di rappresentazione di gesti e atti sessuali, fino alla rappresentazione in dettaglio e in primo piano, del sesso? Ho una spiegazione che mi fa comodo e mi sembra giusta, ed è questa. In un momento di profonda crisi culturale (gli ultimi anni Sessanta), che ha fatto (e fa) addirittura pensare

"Why have I reached the exasperated freedom of representation of sexual gestures and acts, up to the representation, in detail and in the foreground, of sex? I have an explanation that suits me and seems right, and this is it. At a time of deep cultural crisis (the late 1960s), which makes one even think of the end of culture -

alla fine della cultura - che infatti si è ridotta, in concreto, allo scontro, a suo modo grandioso, di due sottoculture: quella della borghesia e quella della contestazione ad essa - mi è sembrato che la sola realtà preservata fosse quella del corpo. Protagonista dei miei film è stata così la corporalità

popolare. Non potevo non giungere alle estreme conseguenze di questo assunto. Il simbolo della realtà corporea è infatti il corpo nudo: e, in modo ancor più sintetico, il sesso. I rapporti sessuali mi sono fonte di ispirazione anche di per se stessi, perché in essi vedo un fascino impareggiabile, e la loro importanza nella vita mi pare così alta, assoluta, da valer la pena di dedicarci ben altro che un film. Tutto sommato il mio ultimo cinema è una confessione anche di questo, sia detto chiaramente. E, siccome ogni confessione è anche una sfida, contenuta nel mio cinema è anche una provocazione. Una provocazione su più fronti. Provocazione verso il pubblico borghese e benpensante. Provocazione verso i critici, i quali, rimuovendo dai miei film il sesso, hanno rimosso il loro contenuto, e li hanno trovati dunque vuoti, non comprendendo che l'ideologia c'era, eccome, ed era proprio lì ... Pier Paolo Pasolini (Nota 10)

Il fiore delle Mille e una notte ottenne il Gran Premio Speciale della Giuria al Festival di Cannes 1974, ma, come la maggior parte dei film di Pasolini, fu subito oggetto di contestazioni, censure e divieti, nonché di processi per oscenità, da cui il regista venne poi (anche se a volte dopo anni) assolto.

Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975)
(Il film completo è visibile [qui](#).)

"Io abiuro dalla Trilogia della vita, benché non mi penta di averla fatta. Non posso infatti negare la sincerità e la necessità che mi hanno spinto alla rappresentazione dei corpi e del loro simbolo culminante, il sesso. Tale sincerità e necessità hanno diverse giustificazioni storiche e ideologiche. Prima di tutto esse si inseriscono in quella lotta per la democratizzazione del diritto a esprimersi e per la liberalizzazione sessuale.

In secondo luogo, nella prima fase della crisi culturale e antropologica

which in fact has been reduced, in practice, to the clash, in its own grandiose way, of two subcultures: that of the bourgeoisie and that of the protest against it - it seemed to me that the only preserved reality was that of the body. The main protagonist of my films has thus become the sexual body as interpreted by popular culture. I could not fail to reach the extreme consequences of this assumption. The symbol of corporeal reality is in fact the naked body: and, in an even more synthetic way, sex. Sexual relationships have also inspired me in themselves, because I see an unparalleled charm in them, and their importance in life seems so high, absolute, that it is worthwhile to dedicate much more to them than a film. All in all my latest cinema is a confession of this too, let it be said clearly. And, since every confession is also a challenge, contained in my cinema is also a provocation. A provocation on several fronts. Provocation towards the bourgeois and right-thinking public. Provocation towards critics, who, by removing sex from my films, have removed their content, and therefore have found them empty, not understanding that the ideology was there, it was right there ..." Pier Paolo Pasolini (Note 10)

A Thousand and One Nights (Arabian Nights) won the Special Jury Grand Prize at the 1974 Cannes Film Festival, but, like most of Pasolini's films, immediately became the subject of disputes, censorship and prohibitions, as well as trials for obscenities, of which the director was (years later) acquitted.

Salò or the 120 days of Sodom (1975)
(The complete film with subtitles is available [here](#).)

"I abjure the Trilogia of Life, although I do not regret making it. In fact, I cannot deny the sincerity and necessity that led me to the representation of bodies and their culminating symbol, sex. Such sincerity and necessity have different historical and ideological justifications. First of all they are part of that struggle for the democratization of the right to express oneself and for sexual liberalization.

Second, in the first phase of the cultural and anthropological crisis that began towards the end

cominciata verso la fine degli anni Sessanta - in cui cominciava a trionfare l'irrealità della sottocultura dei mass media, l'ultimo baluardo della realtà parevano essere gli innocenti corpi con l'arcaica, fosca, vitale violenza dei loro organi sessuali. Infine la rappresentazione dell'eros era qualcosa che affascinava me personalmente, in quanto singolo autore e uomo. Ora tutto si è rovesciato..." Pier Paolo Pasolini (Nota 11)

of the 1960s - in which the unreality of the mass media subculture began to triumph, the last bastion of reality seemed to be the innocent bodies with the archaic, dark, vital violence of their sexual organs. Finally, the representation of eros was something that fascinated me personally, as a single author and man. Now everything has turned upside down ... " *Pier Paolo Pasolini (Note 11)*

Solo pochi mesi dopo aver terminato la *Trilogia*, Pasolini vive un'ultima stagione di pessimismo possiamo dire definitivo. Acuto osservatore e critico dei cambiamenti socio-culturali della società italiana, sapeva cogliere i segnali del cambiamento molto rapidamente, prima ancora che si manifestassero in forma più evidente. Nella citazione qui sopra, esprime tutta la sua amarezza per la scomparsa definitiva di quello che, fino a poco tempo prima, considerava come "l'ultimo baluardo" della realtà, la sessualità libera e serena che aveva appena finito di descrivere nel *Fiore delle Mille e una notte*. L'omologazione borghese, con l'assimilazione del proletariato nella nuova cultura di massa consumistica e amplificata oltre ogni misura dai mass-media (in primo luogo, la televisione) e con la falsa permissività, sembrava non lasciare più spazio a visioni alternative, seppure futuribili: la stessa contestazione giovanile di quegli anni sembrava a Pasolini irrimediabilmente compromessa dal fatto di essere "digerita" e resa quindi impotente dall'invasione di una cultura di massa che, rendendo le persone superficialmente più felici tramite il possesso di sempre nuovi beni materiali, toglieva loro la coscienza critica della loro esistenza. Questa analisi materialista si traduceva nel poeta Pasolini in una visione oscura e tragica del presente e del futuro.

Da questa consapevolezza nasce il progetto di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*: il romanzo di De Sade (a base della sceneggiatura con Sergio Citti e con la collaborazione di Pupi Avati) è il punto di partenza per una rappresentazione spietata e raccapricciante di quanto il potere possa stravolgere i valori più profondi e autentici, instaurando un rapporto sadico con le

Only a few months after finishing the Trilogia, Pasolini lived a last season of definitive pessimism. As a keen observer and critic of the socio-cultural changes of Italian society, he knew how to grasp the signs of change very quickly, even before they manifested themselves in a more evident form. In the quote above, he expresses all his bitterness for the definitive disappearance of what, until recently, he considered the "last bastion" of reality, the free and serene sexuality that he had just finished describing in Arabian nights. The bourgeois homologation, with the assimilation of the proletariat into the new consumerist mass culture and amplified beyond all measure by the mass media (in the first place, television), as well as with its false permissiveness, seemed to leave no more room for alternative visions, even if futuristic: the same youth protest of those years seemed to Pasolini irremediably compromised by the fact of being "digested" and therefore rendered powerless by the invasion of a mass culture which, by making people superficially happier through the possession of ever new material goods, deprived them of the critical awareness of their existence. This materialist analysis led Pasolini as a poet to a dark and tragic vision of the present and the future.

The project of Salò or the 120 Days of Sodom was born from this awareness: De Sade's novel (which was the basis of Sergio Citti's screenplay, with the collaboration of Pupi Avati) is the starting point for a ruthless and gruesome representation of how far power can upset the deepest and most authentic values, establishing a sadistic relationship with its victims, first of all by profaning what is most sacred in the person:

proprie vittime, in primo luogo profanando ciò che di più sacro esiste nella persona: il suo corpo, e la sessualità che vi risiede. La depravazione sessuale è la metafora dei rapporti di forza a cui i padroni sottomettono i loro servi, l'abbruttimento dei corpi violentati - anche se padroni e servi condividono la stessa cultura dell'"avere", del possesso e della distruzione, e non dell'amore e dell'"essere".

"Oltre la metafora del rapporto sessuale (obbligatorio e brutto) che la tolleranza del potere consumistico ci fa vivere in questi anni, tutto il sesso che c'è in Salò (e ce n'è in quantità enorme) è anche la metafora del rapporto del potere con coloro che gli sono sottoposti. In altre parole è la rappresentazione (magari onirica) di quella che Marx chiama la mercificazione dell'uomo: la riduzione del corpo a cosa (attraverso lo sfruttamento). Dunque il sesso è chiamato a svolgere nel mio film un ruolo metaforico orribile. Tutto il contrario che nella Trilogia (se, nelle società repressive, il sesso era anche un'irrisione innocente del potere)" Pier Paolo Pasolini (Nota 12)

Per questa rappresentazione della società contemporanea, Pasolini sceglie un contesto estremo, un esempio dirompente di un potere depravato e, a suo modo, anarchico: la repubblica fascista di Salò nel 1944. In una villa presidiata dalle SS, hanno luogo episodi di violenza, sopraffazione e tortura da parte di notabili fascisti su giovani vittime provenienti da un rastrellamento. Pasolini ribalta completamente le atmosfere della *Trilogia*: ora i corpi sono merce da distruggere, e la sessualità è ridotta a puri atti meccanici. Concepite come un inferno dantesco su più gironi, le vicende di Salò coinvolgono carnefici, vittime e spettatori in un gioco al massacro che arriva a mostrare l'impresentabile e l'indicibile. Eppure, nonostante tutto, *"insostenibile per la maggior parte degli spettatori, odiato e condannato da molti, resta un tentativo, coraggioso, disperato e definitivo, di andare a fondo nella parte più oscura dell'essere umano. Con un sottotondo di umorismo acre e sarcastico che rende il tutto ancora più sconvolgente"* (Nota 13).

his body, and the sexuality that resides there. Sexual depravity is the metaphor of the power relations to which masters subject their servants, the brutalization of raped bodies - even if masters and servants share the same culture of "having", of possession and destruction, as opposed to love and "being".

"Besides the metaphor of sexual intercourse (seen as obligatory and ugly) that the tolerance of consumerist power makes us live in these years, all the sex that is in *Salò* (and there is an enormous quantity of it) is also the metaphor of the relationship of power with those who are subjected to it. In other words, it is the (perhaps dreamlike) representation of what Marx calls the commodification of man: the reduction of the body to a thing (through its exploitation). Thus sex is called upon to play a horrible metaphorical role in my film. Quite the opposite of the *Trilogy* (if, in repressive societies, sex was also an innocent mockery of power)" *Pier Paolo Pasolini (Note 12)*

*For this representation of contemporary society, Pasolini chooses an extreme context, a disruptive example of a depraved and, in its own way, anarchic power: the fascist republic of Salò in 1944. In a villa manned by the SS, episodes of violence, oppression and torture take place by fascist notables on young victims, assembled through a roundup. Pasolini completely overturns the atmospheres of the *Trilogy*: now bodies are goods to be destroyed, and sexuality is reduced to pure mechanical acts. Conceived as a sort of Dante's hell over several circles, the events of Salò involve executioners, victims and spectators in a game of massacre that dares to show the unrepresentable and the unspeakable. Yet, despite everything, "unsustainable for most viewers, hated and condemned by many, it remains a courageous, desperate and definitive attempt to go deep into the darkest part of the human being. With an undertone of acrid and sarcastic humour which makes it all the more shocking." (Note 13).*



Trailer ufficiali/*Official trailers*

Pasolini fu assassinato nella notte tra l'1 e il 2 novembre 1975, prima che il film fosse completamente montato e presentato al pubblico.

Pasolini was murdered during the night between November 1st and 2nd, 1975, before the film was completely edited and released in theatres.

Note/Notes

- (1) Bertelli P. 2001. *Pier Paolo Pasolini. Il cinema in corpo. Atti impuri di un eretico*, Croce Libreria, p. 194.
- (2) L'Arengario Studio Bibliografico 2011. *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Edizioni dell'Arengario, Gussago, p. 47.
- (3) Pasolini P.P. 2015. *Il mio cinema*, Edizioni Cineteca di Bologna. p. 154.
- (4) Citato in/*Quoted in* L'Arengario, op. cit., p. 49.
- (5) Citato in/*Quoted in* L'Arengario, op. cit., p. 54.
- (6) Pasolini 2015, op. cit., pp. 172, 178
- (7) Pasolini 2015, op. cit., pp. 188.
- (8) Pasolini 2015, op. cit., pp. 185.
- (9) Bertelli, op. cit. p. 201.
- (10) Citato in/*Quoted in* L'Arengario, op. cit., p. 57.
- (11) Citato in/*Quoted in* L'Arengario, op. cit., p. 60.
- (12) Pasolini 2015, op. cit., pp. 217.
- (13) *Il Mereghetti. Dizionario dei film*, Baldini e Castoldi, Milano.



Per saperne di più ...

- * Sito [Pier Paolo Pasolini - Centro Studi Casarsa della Delizia](#): attività, archivi e risorse, news, newsletter e relativo [blog](#)
- * Dal sito della *Cineteca di Bologna*: [Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini](#)
- * Dal sito [pierpaolopasolini.it](#): [Filmografia](#), poesie, foto, video
- * Da *Wikipedia*: [Pier Paolo Pasolini](#)
- * Da *MyMovies.it*: [Pier Paolo Pasolini](#): biografia, filmografia, critica, premi, foto, trailer e molto altro
- * Dal sito dell'*Enciclopedia Treccani*: [Pasolini, Pier Paolo](#)



Want to know more?

- * From *Wikipedia*: [Pier Paolo Pasolini](#)
- * From *MUBI*: [Pier Paolo Pasolini](#): Screenwriter, director, actor
- * From the *British Film Institute* website: [An introduction to Pier Paolo Pasolini](#)
- * From *MUBI*: [The Delay of Death – Pasolini's Trilogy of Life](#) by Gabriel Abrantes

Video su YouTube/*YouTube Videos*, mostly with subtitles:

- * [Diego Fusaro: Teorema di Pasolini](#)
- * [Alessandro Mezzena Lona presenta Teorema](#)
- * [Italian Movie Reviews: Pasolini's Teorema](#)
- * [Porcile. 40 anni dopo. Parla Nino Ceccatelli](#)
- * [Interviste a Maria Callas e Pier Paolo Pasolini su Medea](#)
- * [Pier Paolo Pasolini: Perché ho fatto *Il fiore delle Mille e una notte*](#)
- * [Pupi Avati sul suo rapporto con Pier Paolo Pasolini e la sceneggiatura di *Salò*](#)
- * [*Salò: An analysis* by Glenn Criddle](#)



info@cinemafocus.eu