



*Muse en abyme*

International Journal of Comparative Literature and Arts

**Vol. I, Issue 1**  
January/June 2014  
ISSN: 2284-3310

*Pier Paolo Pasolini*

PPP in the Background

**BAE**  
BEL-AMI  
EDIZIONI

**Mise en Abyme**  
International Journal of Comparative Literature and Arts

**Vol. I, Issue 1**  
**January/June 2014**

**General Editors:**

Armando Rotondi – Nicolaus Copernicus University in Torun  
Elisa Sartor – Nicolaus Copernicus University in Torun

**Editorial Office:**

Elena Dal Maso – University of Verona  
Anita Paolicchi – University of Pisa  
Alessandro Valenzisi – University of Strathclyde

**Advisory Board:**

Beatrice Alfonzetti – University of Rome “La Sapienza”  
Raffaella Bertazzoli – University of Verona  
Cezary Bronowski – Nicolaus Copernicus University in Torun  
Joseph Farrell – University of Strathclyde  
José María Micó – Pompeu Fabra University  
Pasquale Sabbatino - University of Naples “Federico II”  
Álvaro Salvador – University of Granada  
Roxana Utale – University of Bucharest

**Logo and cover:**

Nicoletta Preziosi

**Publisher:**

Bel-Ami Edizioni S.r.l.  
Roma  
[www.baedizioni.it](http://www.baedizioni.it)

**Contact information:**

Armando Rotondi: [armandorotondi@umk.pl](mailto:armandorotondi@umk.pl)  
Elisa Sartor: [elisasartor@umk.pl](mailto:elisasartor@umk.pl)

**Submission of contributions and material for review purposes:**  
[journal.abyme@gmail.com](mailto:journal.abyme@gmail.com)

**ISSN: 2284-3310**

## TABLE OF CONTENTS

<b>Presentation</b>	p. 4
 <b>Monographic section. PPP in the background</b>	
<i>Uccellacci e uccellini: What Makes an Ideo-comic Fable?</i> Alessandro Valenzisi University of Strathclyde	p. 6
<b>Cenizas de los tristes. Javier Egea y Pier Paolo Pasolini</b> Elisa Sartor Nicolaus Copernicus University in Torun	p. 30
<b>After Pasolini's <i>Teorema</i>:</b> <b>Notes on the Theatre of Grzegorz Jarzyna and Mikołaj Mikołajczyk</b> Armando Rotondi Nicolaus Copernicus University in Torun	p. 42
 <b>Reviews</b>	
<i>Scrittori migranti in Italia (1990-2012)</i> a cura di Cecilia Gibellini	p. 51
<i>Pirandello e Gombrowicz - La presenza teatrale pirandelliana nei drammi gombrowicziani</i> di Karol Karp	p. 54
<i>Le metamorfosi di un arcidiavolo. Il personaggio di Belfagor da Macchiavelli a oggi</i> di Bernardina Moriconi	p. 57

## Foreword

*Mise en Abyme* is a peer-reviewed international journal dedicated to comparative literature and the arts. It is published twice yearly by Bel-Ami Edizioni (Rome).

Each edition will cover a broad range of topics, making it possible for varied research interests to be featured in each volume. The journal consists of a monographic section, a miscellaneous one (from issue nr 2) and an appendix containing book and conference reviews.

Thanks to its international Advisory Board, *Mise en Abyme* aims at reaching a global audience of scholars. Contributions are welcome in English, Italian, Spanish or French.

The monographic section of the first issue is devoted to Pier Paolo Pasolini, a multifaceted author whose work encompasses a wide spectrum of arts – literature, film and theatre –, therefore making him an ideal reference for comparative studies. Because of his position as a prominent European intellectual with an interdisciplinary approach, Pasolini's work has been understood and reinvented by several artists globally. For this reason, in this issue, we have chosen to put him in the 'background' in order to analyse the connections between his production and the one of his contemporaries, as well as of the following generations.

Armando Rotondi

Elisa Sartor

# *Pier Paolo Pasolini*

---

Monographic section

---

PPP in the Background

---

*Uccellacci e uccellini:*  
**What Makes an Ideo-comic Fable?**

*Alessandro Valenzisi*  
*University of Strathclyde*

**Abstract:** The present article analyses Pasolini's definition of *Uccellacci e uccellini* as 'ideo-comic fable'. The film has always been considered as an eccentric parenthesis in Pasolini's work, and the 'ideo-comic fable' as a bizarre, short lived, experiment. In fact *Uccellacci e uccellini* is the only film of its kind, but a detailed analysis of each element of Pasolini's neologism will show how rooted into Pasolini's artistic practice they all are: if political ideology has always been at the heart of Pasolini's work, the film shows a new direction, in which the director's Marxism crosses Christianity; it will be shown how Pasolini has always been surprisingly familiar with the comic genre, and finally a record will be traced of Pasolini's competence and use of fables. Such a comprehensive examination will unearth many of Pasolini's sources and its dialogue with other artists and intellectuals; finally, it aims at contributing a new approach to the critical analysis of the film, and at opening original insights into some other famous or less known works by the author.

**Key Words:** Ideology, Comedy, Fable, Communism, Marxism, Catholic religion, Christianity, Capitalism, Crisis.

\*\*\*\*\*

The mid Sixties in Italy were a period of dramatic changes at all levels: the bubble of the economic boom had burst, the leader of the Italian Communist Party died, and the Catholic Church was radically reforming itself showing signs of enlightenment and openness without precedents. Certainties were shaken, and many artists were thrown into an existential and creative crisis, the main unanswered question being: 'what to do now?', or, as Pasolini put it at the beginning of *Uccellacci e uccellini*: 'Dove va l'umanità? Boh!'. Referring to the films produced in those years, Lino Micciché talks of them as 'film della crisi':

*Uccellacci* è insieme a *Soversivi* di Paolo e Vittorio Taviani, il più politicamente lucido, dei cosiddetti “film della crisi”, cioè di quelle opere cinematografiche, collocate fra il 1964 e il 1967 – come, oltre ai due film citati, *Prima della rivoluzione* di B. Bertolucci, *I pugni in tasca* di M. Bellocchio, *Le stagioni del nostro amore* di F. Vancini, (e per certi versi anche *La Cina è vicina*, che in realtà è però, prevalentemente un film “sessantottesco” ante litteram) – nelle quali si avverte, filtrato dalla rabbia e/o nostalgia, dalla ironia, dal pessimismo, il duplice motivo della delusa (o infondata) speranza del passato e della necessaria (o impossibile) rifondazione di un futuro. La tematica della “crisi” [...] assume una prima percepibile evidenza all’inizio degli anni ’60 permeando di sé film come *La lunga notte del ’43*, *Il terrorista* o *Una vita difficile*; e acquista una più complessa e più dialettica e più esplicita compiutezza a partire dal 1964 quando, all’indomani della morte di Palmiro Togliatti, sembra che un’epoca, un clima, una strategia siano per sempre tramontati. (Micciché 1995: 193-194)

If an artist of the caliber of Fellini managed to exorcise the crisis (also his personal crisis) by making a film about the creative crisis of a film director in *8½* (1963), Pasolini chose a different route by making a film in which he tried to question the crisis in order to find a way out. Because the crisis at hand was new, and to address it in a film was a new experience, Pasolini invented with *Uccellacci e uccellini* a new film genre that he called ideo-comic fable. The following paragraphs aim to illustrate the genesis of Pasolini’s experiment, its cultural, literal and cinematographic sources; to define what he meant by the terms ideology, comedy and fable, and how these three elements mix together in a coherent narration.

## 1. Ideo-

The ideology that lays behind the structure of *Uccellacci e uccellini* is the result of a personal synthesis Pasolini operates between the two main ideologies that have always shaped his thought and work: Communism and Christianity. The development of such a dichotomy can be traced back to Pasolini’s first poetic works in post-WWII Friuli: the poet, already fascinated by the myth of an archaic peasant religiosity, approached Marxism and discovered the class struggle of farm workers, taking their side during strikes and in the heated political battle of the time.

In all of Pasolini’s poetic and literary works, Christian and Communist symbology intertwine to form a thick pattern of images that regularly recur. Religion and religiosity are always associated to the lowest sectors of society: humble people live religion and religiosity in a sincere and spontaneous way, exactly the opposite of what happens among the bourgeois class, where religion is a pure formal and instrumental element. The religiosity of the lumpenproletariat is considered by the poet a phenomenon that both embodies and perpetuates tradition; he saw

the raise of Capitalism in Italy in the Sixties as a threat for the survival of tradition, and therefore Communism appeared to him the only political force willing to preserve history and the past, thus becoming the only efficient tool able to guarantee the survival of tradition into the future.<sup>1</sup>

In his passage from literature to cinema, Pasolini directly transplanted the myth of spirituality from the Friulian peasants to the lumpenproletariats of Roman slums. With *La ricotta* (1963), Pasolini for the first time gave an organic shape to his personal synthesis between Communism and Christianity, although in a polemic way: the character of a Marxist director is pointlessly trying to find spirituality in the mannerist contrivance of his *tableau vivant*. On one side, we have the director and his producer with their artificial and opulent Catholicism, on the other side we have the lumpenproletariat Stracci who lives on his own skin all the stations of Christ's passion: from the last (scanty) supper with his family, to the mocking of his colleagues from the cast, to the temptations by an extra who plays Magdalene, until the final crucifixion and death.

In regards to *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), it has often been noted how Pasolini's Christ resembles a revolutionary leader, and how the director stressed his human nature rather than the divine. Up to this stage in his career, Pasolini seems to have developed his personal synthesis between Christianity and Marxism on a purely metaphorical level; with *Uccellacci e uccellini*, for the first time he seems eager to make a film-essay to illustrate clearly and analytically this dichotomy of his intellectual vision. The film appears to generate from an urgency to clarify and exemplify, perhaps even to clear any possible doubt. The reasons of such an urgency can be traced in Pasolini's pieces in his weekly column on the magazine of the Italian Communist Party (PCI) *Vie Nuove*, and in particular in those between the years 1964 and 1965. The column, called "Dialoghi con Pasolini",<sup>2</sup> was conceived as a platform for an interchange of ideas between the intellectual and the electoral base of the PCI. In September 1964, Pasolini resumed his column after an interruption of more than one year; in the meantime, his *Il Vangelo secondo Matteo* had been released and presented at the Venice Film Festival, whilst the Communist Party had recently lost (in August) its historical leader Palmiro Togliatti. In his pieces on *Il Vangelo secondo Matteo*, Pasolini seemed constantly worried of being misunderstood and tried his best to prevent any possible negative critique that his film was bound to arise amongst the atheist Communist militants.

---

<sup>1</sup> See Pasolini 1963.

<sup>2</sup> The column "Dialoghi con Pasolini" appeared for the first time in *Vie Nuove* in the issue number 22 on the 28<sup>th</sup> May 1960, and for the last time in the issue number 39 on the 30<sup>th</sup> September 1965 (with a long interruption during 1963 and most part of 1964). The complete column, with the letters from the readers, is now available in Pasolini 1992a: 1-453.



Until December 1964, Pasolini had to answer many letters from angry readers who criticised his religious turn; he tried to explain them that times were ripe for a collaboration between Communists and Catholics, that such a collaboration was inevitable in order to fight Capitalism and that for the first time in centuries the Church was showing signs of openness towards the party thank to the enlightened papacies of John XXIII and Paul VI.

Pasolini wanted his message to get to the mass, so cinema, perhaps more than the column on a party magazine, was in his view the best way to reach a much wider audience; the masses were not only the only people with a true and authentic revolutionary force, but they were also capable (as shown in the archive footage from the funerals of Togliatti that Pasolini inserts in *Uccellacci e uccellini*),<sup>3</sup> to candidly alternate a closed fist to the sign of the cross. Togliatti himself, in his *Memoriale di Yalta* compiled in August 1964 just before he died, had explicitly paved the way towards a dialogue with the Catholic world. This might appear just as a plausible political strategy by Togliatti, however times were really ripe for a constructive dialogue between the two ideologies.

If Pasolini seems to be rather accommodating towards the Church at this stage, he also appears to be very critic towards the party. Although he never questioned for a moment the necessity of a Marxist approach, he pointed out its weaknesses and found their cause in the party's dogmatism and in the party's refusal to come to terms with a social and historical reality that was radically changing.

Throughout the whole year 1965, the column "Dialoghi con Pasolini" saw an intensification of pieces with a stronger political focus, and in April and May hosted the stories of the three episodes that in the original idea were to form the film *Uccellacci e uccellini*. The first episode, the one that will be later entirely cut, was called "L'aigle": "Il fondo della favola è la critica della crisi del liberalismo occidentale, e, nella fattispecie del razionalismo parigino" (Pasolini 1992a: 399).

More specifically, 'Parisian rationalism' – which for extension represents Western culture – is thrown into crisis after its acknowledgement of Third World religiosity (represented by the eagle); the Parisian rationalist M. Cournot, the protagonist of the episode, is unable to conceive such religiosity, and fails to understand it because he tries to study it from the point of view and the books of Western tradition (for example Blaise Pascal). But the theme of the impact of a

---

<sup>3</sup> *L'Italia con Togliatti*, produced by Unitefilm, 1964. The film is available on <http://www.cinemadipropaganda.it/search/record/625>.

profound religious experience in a bourgeois environment will be then addressed by Pasolini in *Teorema* (1968) a few years after, and perhaps to have the opportunity of analysing it in more depth, he dropped it in *Uccellacci e uccellini* cutting the whole episode. In his essay “Confessioni tecniche” (Pasolini 1966), Pasolini affirms that he had to cut the episode because of the scarcity of resources the film production put at his disposal, but also because of the impossibility for Totò, in Pasolini’s view, to play the part of a character “in possesso dei privilegi culturali” (1966: 55).

The second episode, “Faucons et moineaux”, will later become in the film the story the crow tells Totò and Ninetto, and it serves the purpose of addressing “i problemi della Chiesa o delle Chiese di fronte alla lotta di classe” (Pasolini 1992a: 402).

The story of the third episode, “Le corbeau”, the longest and most articulated, will later form the backbone of the film, serving as a container for the numerous incidents that will occur to the characters along the road.

With the publication of the three stories for the film, Pasolini wanted to solicit reactions and comments from his readers; he sought to use *Vie Nuove* to test his ideas for the film, but the answers he received were few and usually negative:

Caro Pasolini [...]. Mi sembra che da quando hai ripreso il tuo lavoro per *Vie Nuove* tu stia conducendo un monologo invece che un dialogo. E questo per varie ragioni: innanzitutto perché tratti argomenti che spesso sono estranei agli interessi dei lettori di un settimanale a rotocalco di diffusione popolare; poi perché usi un linguaggio che – per essere molto “proprio” – spesso è inaccessibile ai più [...]; infine perché tu non incoraggi i lettori a sottoporli argomenti e problemi anche minuti o di interesse immediato. (1992a: 417)

Pasolini seems here to totally identify himself with the crow of his fable: in his attempt to educate the mass he patronises simple people with big words and topics too far from them; but the readers are by now fed up with him, and Pasolini, who perfectly realises it, makes Totò and Ninetto kill the talking crow in his film, and in the real world, in September 1965, he leaves the magazine and terminates the column.

*Uccellacci e uccellini* is, most of all, a film about the crisis of ideology. Far from advancing solutions for the crisis, the purpose of the film is to face it and to attempt a possible way to solve it. Perhaps the greatest cause of such a crisis is the impotence and immobility of Marxism – or rather Marxist parties – against a renewed Capitalism, which is now totally different from that studied by Marx and Engels. Equally powerless is for Pasolini the Catholic Church, hence the

necessity of an alliance between Communism and Catholicism: the common goal being the fight against consumerist Capitalism. Capitalism, which had been historically an allied of the secular power of the Church, now does not need its support any longer; Capitalism has evolved to such an extent that, after having exploited the Church, it does not need to rely on it any more in order to succeed. Consumerist society has created hedonism, and with it contributed to the secularisation of society; this transition has been eased by the gradual disappearance of peasant societies (where religious spirit is traditionally strongly rooted), and so the ancient Christian monotheism has been replaced by the new polytheism of consumerism goods. Pasolini's reasoning concerned Italy, but he saw the country as a precursor of what was going to happen in many countries in the Third World. Pasolini saw Italy, and in particular the South of Italy, as an outpost of the Third World, thus analysing it as a laboratory in which phenomenon of a universal caliber were developed: "La scoperta del Terzo mondo rimarrà un suo stilema costante e rappresenterà per lui, a livello internazionale, ciò che il popolo di Napoli e le borgate romane sono a livello nazionale: un mondo ancora incontaminato" (Sapelli 2005: 35).

The effort to combine Communism and Christianity, however, was not a prerogative of Pasolini's work, but carries on, maybe more drastically, a well advanced debate.<sup>4</sup> Pasolini quotes two books in particular he used to corroborate his thinking:

Si tratta di un'antologia curata da Franco Fortini che, aggiungendosi all'altro suo recente libro, la *Verifica dei poteri*, sono stati i testi su cui ho cercato di comporre – a correzione della sceneggiatura – la figura ideologica del corvo, traendo dalla complicata e orrida matassa, un poetico filo riassuntivo. (Pasolini 1966: 59)

So far this intellectual exchange with Fortini has not been taken into account by the critics who have written about *Uccellacci e uccellini*, and yet it is fundamental for a better understanding of the director's ideas and to place them in their right place within the cultural climate of the time.

*Verifica dei poteri* (Fortini 1989) is a miscellaneous text, composed by essays written by Fortini over the years, which addresses many of the themes of *Uccellacci e uccellini*. In his book Fortini theorises, amongst other things, the end of the social mandate of writers, exhorting left-wing intellectuals to re-think and re-formulate Socialism; in the book is also possible to trace some of the cues that the director has followed and developed in his film, for example in the essays about the intellectuals on the pay books of capitalists, or in those about the neo-avant

---

<sup>4</sup> See for example what Alberto Moravia had written back in 1944 in his essay "La speranza ossia Cristianesimo e Comunismo", now in Moravia 1980: 11-29.

garde or Brecht; in other instances Fortini's essays have been used by Pasolini as an authoritative source and a theoretical background to corroborate his ideas, like for example the essays on Lukács (one of which, "Lukács in Italia" [1989: 184-209], had already appeared in 1959 in *Officina*, the journal Pasolini edited in Bologna at the time).

In an essay like "Astuti come colombe" (1989: 34-53), is easy to identify some of the ideas Pasolini shared and used in *Uccellacci e uccellini*, such as the relationship between Capitalism and literature; the need for Communists to salvage the values of pre-industrial societies; the promotion of peace and atomic disarmament; the big problems of the Third World and those of the new socialist countries.

In two of the book's essays, "Due avanguardie" (1989: 60-72) and "Avanguardia e mediazione" (1989: 73-83), both clearly based on Lukács ideas, we can find a great affinity with Pasolini's own polemic with the Italian neo-avant garde, which he accused of pursuing a purely formal renewal, without any attempt to address social and political issues. In "Due avanguardie", for example, there is a passage that perfectly describes the essence and the function of the couple Totò/Ninetto in *Uccellacci e uccellini*: "le distinzioni di classe sono in via di scomparsa o in via di essere introiettate, sì che in ognuno di noi conviverebbero ormai il padrone e il servo, il capitalista e lo sfruttato, il produttore e il consumatore di subcultura" (1989: 67).

Another aspect of Totò and Ninetto's psychology can be found in the essay "Le mani di Radek":

gli oppressi e sfruttati in tanto non sfruttino alcun altro né opprimano e sappiano di essere tali, in quel "dover essere" che è la coscienza di classe. [...] *Solo dove non opprimiamo e sfruttiamo noi stessi e gli altri, abitano le forze capaci di non farci perdere la vita.*<sup>5</sup> (1989: 101)

These words sound very much like the crow's words in the film, moreover, in the same essay Fortini touches on other topics dear to Pasolini such as the Socialist countries in the Third World and China in particular.

As the editors of I Meridiani edition dedicated to Pasolini's cinema point out (Pasolini 2001a: 3102-3103), the second book by Fortini, mentioned but not named by Pasolini, is the collective volume *Profezie e realtà del nostro secolo* (Fortini 1965), in which Fortini anthologises a number of essays by a variety of international thinkers of the calibre of Mandela, Sartre, Fanon, Marcuse, Malcolm X, Lévi-Strauss, Adorno, De Martino, Foucault and others. Among the essays

---

<sup>5</sup> Italics by the Author.

that have certainly influenced *Uccellacci e uccellini*, are worth remembering: “L’apogeo del neocapitalismo” by Ernest Mandel (1965: 3-22), and in particular the final section of the essay, “I socialisti e il neocapitalismo”, where the author expands his idea of ‘industrial democracy’, and talks of re-thinking the economic structure in a Socialist way, wishing the workers will take part in such a process; “Pluralismo sociale, programma e libertà” by the Catholic economist Nino Andreatta (1965: 49-63), who addresses problems like the scarcity of houses and internal migration that also find a place in *Uccellacci e uccellini*.

In “Come si depreda il Terzo Mondo” by Pierre Jalée (1965: 84-105), the author often insists in presenting China as the new factor in the international scene that has affected Capitalism by taking from it ‘one third of the planet’s inhabitants’ – and therefore one third of the consumers. Jalée also criticises the Western World mind-set where “il Terzo mondo non vi compare [...]. Vi si ragiona come se il regime capitalistico esistesse solo in Europa occidentale o nell’America del Nord” (1965: 103-104); the essays “Le comuni in Cina” (1965: 144-160), “Voci di contadini cinesi” (1965: 161-168), “La rivoluzione cinese” (1965: 308-332), and “Aspetti del conflitto ideologico Cina-URSS” (1965: 595-603), are all fundamental to understand, in part, how Pasolini formed an opinion about Communist China and what were the positions toward that important Communist country among the international Marxist intellectuals. Pasolini must have used the essay “L’ideologia del declino ideologico” (1965: 197-220) to support his own ideas about the loss of identity of the lumpenproletariat, and their aspirations, fuelled by consumerist propaganda, to become bourgeois instead of desiring to fight and destroy them.

The long essay “La condizione umana in transizione” (1965: 236-262) is especially interesting; one of its statement: “Nessuno sa oggi verso quale destino l’umanità si diriga” (1965: 237), echoes the opening caption in *Uccellacci e uccellini*: “Dove va l’umanità? Boh!” with which Pasolini summarises an interview with Mao by Edward Snow. What follows about the entertainment industry, as in the previously mentioned essay by Jean Fourastié, can be useful to interpret the episode of the travelling actors, in which Totò and Ninetto attend a show ignoring (intentionally or not) that behind them a group of workers is marching – metaphorically – towards a different future:

L’esiguità dei costi, l’intensità, la frequenza, la bellezza e la forza emotiva degli spettacoli che il teatro, la televisione, il cinema offrono alla folla, inducono d’altra parte un gran numero di uomini a ridursi a stati passivi, anche in materia di sport e di sessualità. (1965: 238)

The private crisis of Pasolini's ideology was largely reflected in a more general crisis of Marxist parties in Italy and abroad; the end of an historical era coincided with what in poetry Pasolini used to call 'nuova preistoria': that is, the end of archaic societies which had been formed during the centuries, shaped by Christianity in the Western World, and by any sort of religious spirit elsewhere. The mandate of the intellectuals had expired because they failed to recognise and stop the end of an historic era; part of their failure consisted in addressing totally new problematics with old ineffective tools. This is the reason why the crow has to depart from Totò and Ninetto: he (and the type of Communist he represents) is no longer able to guide the new-born humanity; however, what he preaches is still a valid starting point, and his symbolic departure in the film takes the shape of a ritual sacrifice: he has to be eaten so that his spirit might be absorbed, and through digestion transformed into something new and positive for the future (discarding in the process what is not needed).

## 2. -comic

The original Italian trailer for the release of *Uccellacci e uccellini*, was created with the intention of attracting people to the cinema with the promise of an hilarious film. The distribution focused – for obvious commercial reasons – on selling the product as one of the many Totò's light comedies, skillfully editing the funniest scenes into the trailer in order to give that impression, and summing up briefly and roughly the real content of the film. In the trailer there are even scenes from the deleted episode "L'uomo bianco".

But Pasolini's intention had always been that of making a comedy, and however central the ideological aspect is in *Uccellacci e uccellini*, in conversation with Oswald Stack the director tried to play it down by putting the accent on the comic element: "perhaps it came too much like that: too 'ideo' and not 'comic' enough". (Pasolini 1969: 99)

The term 'ideocomica' was first used by Pasolini in his last piece in the column on *Vie Nuove* (Pasolini 1992a: 451). In an interview with a very young Dario Argento on the set of *Uccellacci e uccellini*, Pasolini clarifies: "Non c'è dubbio che è un film comico, e anche farsesco. Direi che è un'opera ideo-comica come ci sono opere tragi-comiche e eroi-comiche" (Argento 1965). The editor of the volume *I dialoghi* points out that the term 'ideocomica' could have been inspired by Calvino's book, *Le cosmicomiche*, published that very same year. In "Confessioni tecniche", Pasolini gives some clues as to how to interpret the comic element in the film, and

suggests that this comic vein is a sort of exit strategy from the personal artistic crisis of the author, and at the same time a way to address both the crisis of ideology and the impasse of contemporary literature (Pasolini 1966: 54).

As Franca Angelini notes, “già nella traduzione del *Miles gloriosus* di Plauto col titolo *Il vantone* (1961), Pasolini aveva tentato il comico, con una traduzione in romanesco moderno che molto aveva dell'avanspettacolo, della rivista, del numero da varietà” (Angelini 2000: 97). However, Pasolini's comic inspiration largely derives from the classic silent films of Chaplin, whom he deeply admires:<sup>6</sup> Buster Keaton, and in particular Larry Semon, known in Italy as Ridolini. In *La ricotta* this homage to the cinema of Larry Semon is already present, and is used to create a contrast with the tragic context of the film, to characterise in a grotesque fashion some exaggerated aspects of Stracci's character; this homage is evident in the accelerated scenes where the protagonist runs in search of food, or in those where he gulps down everything the crew members throw at him (and the theme of hunger itself is a classic theme of comic films, see for example Chaplin who devours a shoe in *The Gold Rush*). It is Pasolini himself who reveals us the source of these accelerated sequences: “Succede quello che succede nei film di Ridolini: con l'acceleratore a tutta callara... patapìn, patapùn, patapàm... [...] alla Ridolini) [...]. Velocità da film di Ridolini: patapìn, patapùn, patapàm, Stracci è schiodato dalla croce” (Pasolini 2005: 471, 476, 484).

In 1965-66 Pasolini wrote the story for a film he never shoot, “La vis comica o il re della repubblica”:<sup>7</sup> the film was conceived as a film almost silent, formed by five comic sketches randomly put together and with numerous captions on screen; the cast Pasolini had in mind included some of most famous Italian comedians of the time: Totò, Alberto Sordi, Nino Manfredi and Ugo Tognazzi. Pasolini also wrote about the sources for that idea: “È una specie di *Hellzapoppin'*, con altro ritmo e altri significati. Di *Hellzapoppin'* conserva l'arbitrarietà e l'assurdità (tanto per farmi capire subito e magari male)” (Pasolini 2001a: 2669). *Uccellacci e uccellini*, although not completely arbitrary and perhaps a bit absurd, retains more than an echo from “La vis comica o il re della repubblica”, for example the structure with episodes and the idea of having captions on screen.

Pasolini will use the style of silent comic cinema again in *I racconti di Canterbury* (1972), precisely in the episode of the cook where Ninetto Davoli playing Perkin is wearing a Charlie

---

<sup>6</sup> See the short article “La ‘gag’ in Chaplin”, now in Pasolini 2007: 256.

<sup>7</sup> One idea from this story was recycled and inserted in *La terra vista dalla luna* (1967).

Chaplin costume; Chaplin is mentioned six times by Pasolini in the first three pages of the screenplay for this episode, and one might also argue that the presence of Josephine Chaplin playing May in the episode of the merchant, can be viewed as yet another indirect homage to Chaplin (2001a: 1413-1572).

Also in *Uccellacci e uccellini*, Totò's costume reminds of Chaplin, and the scenes where father and son run from the owner of the land are accelerated like in Larry Semon's films or in *La ricotta*; moreover, in the deleted episode "L'uomo bianco", Pasolini had planned some brief chaplinesque documentaries that the tamer of the Grand Cirque de France, M. Courneau, would show to the eagle in order to educate it to the values of the civilised world. M. Courneau resumes these values in: Family, Homeland e Reason (but not religion); playing with words in Italian, these three values are kept together by the 'Spirito', in the sense of humour and irony, not as 'Spirito Santo': hence the comic style of the videos.

In Pasolini's cinema, as pointed out by the editors of the volume *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi* (Mancini, Perella 1982), there are numerous funny scenes, but with a fundamental difference: laughter in the lowest classes is expression of vitality, whereas in the upper classes is often expression of cruelty or perversion like in *Porcile* (1969) and in *Salò* (1975). There is also the great difference between a scene of laughter and a scene shot to make the audience laugh. In the second instance, Pasolini, like Pirandello in his famous essay *L'umorismo*, differentiates between comedy and humour: the former produces a laugh due to an objective comic situation, whereas the latter produces a laugh because of an intellectual appreciation of the same situation (Pirandello's example is that of an old lady with an exaggeratedly heavy make up: it is objectively comic, but once you know why she put it on – perhaps to impress a younger lover – then you have humour). In the case of *Uccellacci e uccellini*, the intellectual intervention that converts comedy into humour comes from the acknowledgment that an entire era is bound to become extinct. In Dufлот's interview book, there is an interesting passage that helps us to better understand how Pasolini intended the comedy/humour element in his work:

- D. In *Ragazzi di vita*, l'umorismo non è assente dal parlare della gente del popolo.  
P. Il popolo non è umorista, nel senso che possiamo attribuire all'umorismo degli scrittori del seicento, di Cervantes, di Ariosto, di Dickens, ecc. Il popolo è comico, spiritoso.  
D. Secondo Lei, che cosa manca allo spirito, al comico popolare per essere umorismo?  
P. L'umorismo è distacco dalla realtà. Atteggiamento contemplativo di fronte alla realtà, e quindi dissociazione tra sé e questa realtà.



[...] Ma l'umorismo di cui Le sto parlando segue altre regole; i suoi canoni sono borghesi; ne è un modello compiuto l'umorismo anglosassone. Quest'umorismo della società più borghese del mondo non ha niente a che vedere con lo spirito del popolo romano. Ora l'umorismo che sto acquistando è proprio di quel tipo: l'amarezza, il distacco, la contemplazione anziché la partecipazione attiva, la solidarietà reale; il sorridere di cose che mi avrebbero gettato un tempo nel più puro stato di serietà, di passione, persino di furore. (Pasolini 1983: 50-51)

It is easy to find this kind of Anglo-Saxon humour in *Uccellacci e uccellini*, in fact the whole idea is to laugh about a worrying social and political situation. There are also gags, mostly left to the comic ability of Totò, however, as Pasolini maintains in his short article “La ‘gag’ in Chaplin”:

Solo i films comici muti sono costituiti *soltanto* di “gags”. [...] Nei films parlati dunque le “gags” non possono più costituire la sola struttura stilistica, ma si alternano ad un'altra struttura, che è quella audiovisiva, in cui mimica o pura presenza fisica e parola orale si integrano. (Pasolini 2007: 256)

In *Uccellacci e uccellini* comedy and humour are both present because its characters are caught in a transition from proletariat to bourgeoisie, and eventually, when the transition is near completeness, bitterness and detachment take over the comic element, allowing no more than a bittersweet smile.<sup>8</sup> Pasolini was strongly convinced that comedy only pertains to the lowest classes and humour to the upper classes: “il mio pensiero è che l'umorismo sia tipico della civiltà borghese, e che dipenda dal razionalismo borghese ‘dissacratore’. Le epoche mitiche, sacrali, non ‘sorridevano di sé stesse’” (Pasolini 1992a: 624).

Mythical eras did not smile at themselves because they were still able to laugh: here, by associating laughter (and comedy) to a mythical past, Pasolini is also giving it a sacred value. The whole section “Visione” in *Petrolio* is a long hallucinated allegory about the change that neo-capitalism was producing in society and in the people; by radically altering existence and imposing the passage from an era regulated by the natural cycle of seasons, to an era regulated by the cycle of production and consumption; the passage from a rural economy to Capitalism also includes the loss of the ability to laugh. At the end of the vision Carlo, the protagonist, finds himself in front of a simulacrum bearing the inscription: “HO ERETTO QUESTA STATUA PER RIDERE”; in Pasolini's intentions this inscription can be used as an epigraph to summarise the whole book: “prevede o prefigura un atto ‘mistico’ che accadrà alla fine di questo romanzo: e si

---

<sup>8</sup> Pasolini was perfectly aware of this, he even thought he had wasted his comic duo Totò/Ninetto, in fact he wrote soon after two new short films, *La terra vista dalla luna* and *Che cosa sono le nuvole?*, in order to give another chance to the actors and to extinguish his temporary comic vein.

tratterà di un atto risolutore, vitale, pienamente positivo e orgiastico: esso ristabilirà la serenità della vita e la ripresa del corso della storia” (Pasolini 1992b: 386). The ‘mystical’ action Pasolini is referring to, is nothing but a laugh: “D’altronde è noto come il ‘riso’ abbia una funzione risolutrice di crisi cosmiche, se causato da esibizione di ‘membro’ o ‘vulva’” (Pasolini 1992b: 386-387). Such a cathartic laugh, the “atto risolutore, vitale, pienamente positivo e orgiastico” that Pasolini has in his mind is the *anasyrma*, that is a ritual flashing of the genitals, linked to the ancient worship of Demeter and Dionysus, and to the Eleusinian Mysteries.

In his stimulating essay, Giuseppe Iafrate (Iafrate 1989: 31-35) analyses comedy in Pasolini’s filmography. He notices that comedy in *Accattone* and *Mamma Roma* is purely verbal, based mainly upon the creativity of Romanesque dialect and gestures, whereas from *La ricotta* onwards, this verbal comedy is more and more enriched by comic sketches and comedy situations. According to Iafrate, those new comic sketches and situations are no longer inspired by reality (as was the case with the verbal comedy of the Romanesque dialect), but have their origin in the cinematographic tradition; in this sense, *Uccellacci e uccellini* represents the step towards a more surreal type of comedy, completely detached from real life.

Together with the references to comedy cinema, the large part played by ideology in *Uccellacci e uccellini* contributes to that degree of abstraction that determines the shift from the comedy of reality to the comedy of fiction.

Occasionally Pasolini studied comedy from a theoretical point of view. At a purely technical level Pasolini had in mind for *Uccellacci e uccellini* a comedy filming style, but he later changed his mind opting instead for a ‘cinema of poetry’ style: “I movimenti di macchina dovevano essere tutti funzionali: la macchina, insomma, *non si doveva sentire*, secondo la tradizione del film comico classico (Keaton, Charlot, etc.)” (Pasolini 1966: 51). In addition to the already mentioned short article “La ‘gag’ in Chaplin”, he wrote the article “La comicità di Sordi: gli stranieri non ridono” (Pasolini 1996: 27-31),<sup>9</sup> in which he accused Alberto Sordi of relying on a typically bourgeois kind of comedy that used the average man’s pettiness and meanness, without offering a moral way out; for Pasolini this type of comedy did not have success abroad because abroad it did not have a complicit and crooked public like in Italy. In the same article, he also gives his own definition of a comic actor:

---

<sup>9</sup> First published in Pasolini 1960.

Da Charlot a Tati, per citare solo i grandi, i personaggi comici sono in realtà dei bambini [...]. Nessuno dei grandi comici del nostro tempo è un vero rivoluzionario: ma semplicemente un umanitario, un moralista, che, alla società, indica i mali senza indicarne i rimedi. Il “ragazzino” che è in ogni comico non ne sarebbe capace. Comunque resta un dato di fatto: in ogni comico vero del nostro tempo (e di tutti i tempi, del resto) c'è una profonda rivolta morale, che, se implica l'ingenuità inabile e improduttiva dell'infanzia, ne implica anche la bontà. (Pasolini 1996: 28-29)

Undoubtedly this search for a childish quality in a comic actor is at the heart of the choice of Ninetto Davoli as a stooge for Totò; Davoli brought about him a light-heartedness without having to act it; also Totò, as all actors in Pasolini's film, was chosen for what he was (as Pasolini put it “per quello che è”), rather than for his histrionic ability: “Nel fondo di Totò c'era una dolcezza, un atteggiamento buono, e al limite qualunquistico, ma di quel qualunquismo napoletano che non è qualunquismo, bensì innocenza, distacco dalle cose, estrema saggezza, decrepita saggezza” (Pasolini 2001a: 3010).<sup>10</sup>

The problem of the difficulty in exporting Italian comedies interested also Totò. In an interview with Giacomo Gambetti, published with the original screenplay of *Uccellacci e uccellini*, the comedian observes that Italian comedy is not appreciated abroad because it relies too much on puns and word plays, which are inevitably extremely difficult to translate and to convey in another language:

Il nostro cinema comico, siccome è povero, è basato sulle battute, sulle parole, sulle situazioni che non possono avere successo all'estero perché nella traduzione il significato si perde. [...] Viceversa mi ricordo i simpaticissimi Stanlio e Ollio, che andavano a finire con i piedi nella pece, l'areoplano cadeva quando uno era sopra e l'altro sotto, il somaro suonava il pianoforte, insomma tutte cose che in Italia non si fanno, perché da noi è tutto parole, parole, con sceneggiatori da quattro soldi i quali credono sia sufficiente buttare giù delle pagine. (Pasolini 1966: 249)

Pasolini's article “I ‘motti’ di Papa Giovanni” (Pasolini 1999: 120-124)<sup>11</sup> does not exactly address comedy, but it is interesting here because it talks of the humour of a pope, interpreting it a sign of great openness and humbleness at the same time. Because it is humour and not comedy, pope John's wisecracks have deep cultural roots but are, at the same time, full of self-irony, giving

---

<sup>10</sup> First published in Pasolini 1976.

<sup>11</sup> First published in Pasolini 1964.

them such a lightness that allowed everybody to enjoy them, even those who did not possess the pope's same cultural level.

The reception of *Uccellacci e uccellini* as a comedy in Italy was very controversial, and the critics divided: Enzo Biagi, for example seems to appreciate Pasolini's intentions, but nonetheless believes the film is a flop, and in particular a failure as a comedy: paraphrasing Pasolini's term, Biagi invents the term "ideo-noioso" (Biagi 1966).

On the other hand, the positive reception of the film abroad is surprising. In addition to the Cannes Film Festival, *Uccellacci e uccellini* was shown at the 10<sup>th</sup> London Film Festival, at the 4<sup>th</sup> Annual New York Film Festival, and at the Festival International du Film de Montreal: a quick look at the press cuttings from those festivals shows a vast majority of enthusiastic reviews. The foreign critics have no doubts in calling the film a comedy, and are all pleased with the fun they enjoyed in the theatre, thus openly contradicting Totò's observations about the impossibility of export for Italian comedies. This can be partially explained by the fact that the foreign public did not know Totò, and therefore did not have the same expectations from him that the average Italian audience, used to the light comedies and usual jokes of the actor.

As we have seen before, the Italian distribution of the film tried to use Totò's reputation in order to attract as many people as possible to the cinema, including those who would not go and see a Pasolini's film. A similar marketing strategy, focusing entirely on the comic side of the film, was used by the distributors abroad: this is more understandable, as the ideology, the problems of the Italian Communist Party and those of the Catholic Church in Italy in the early Sixties, were hardly likely to bring audiences to the cinemas abroad. From a commercial point of view, those matters had to come after the fun that the film promised: exemplar and eloquent in this sense is the American poster for the film, where the comedy aspect is stressed to the point of listing the crow amongst the cast members as 'the world's only talking crow'; the film is presented as a 'comedy hit'; and finally three excerpts from reviews are accurately selected in order to emphasise the comedy aspect: 'keen mocking humour', 'wild comic fable' and 'wonderfully fey'.



The  
surprise  
comedy hit  
of the New York  
Film Festival.

"A FASCINATING FILM  
...keen mocking humor."  
— Bosley Crowther, N. Y. Times

"AMUSINGLY FRESH  
AND NICELY CRAZY  
...endearing charm  
...a wildly comic fable."  
— Frances Herridge, N. Y. Post

"DELIGHTFUL  
...the whole show  
is wonderfully fey."  
— Time Magazine

AWARDS  
**TOTO**  
Special Prize Winner  
CANNES FILM FESTIVAL  
GOLDEN GLOBE AWARD

**THE HAWKS AND THE SPARROWS**  
(UCCELLACCI E UCCELLINI)

Written and Directed by **PIER PAOLO PASOLINI**  
Starring the inimitable **TOTO**  
Also starring **NINETTO DAVOLI AND THE WORLD'S ONLY TALKING CROW**  
Produced by **ALFREDO BINI** Released by **BRANDON FILMS, INC.**

Theatrical Distribution/Non Theatrical Distribution

**BRANDON FILMS, Inc.**, Dept. F Q , 221 West 57 Street, New York 10019

Original poster for the release of Uccellacci e Uccellini in the USA.

### 3. Fable

Talking about his film with an anonymous interviewer, Pasolini gives a critical insight and a very specific key for interpreting his film:

*Uccellacci e uccellini* è una fiaba, come le raccontavano Esopo, Fedro e La Fontaine: quindi i suoi personaggi sono allegorici e simbolici. Ci sono un padre e un figlio che rappresentano l'umanità, l'umanità semplice, c'è un corvo che rappresenta, al posto del moralista delle favole antiche, l'ideologo dei tempi moderni, cioè colui che conosce e interpreta la realtà, e poi ci sono degli uccellacci e degli uccellini che rappresentano rispettivamente i cattivi e i buoni, i ricchi e i poveri, in una parola la lotta di classe. (Anonymous 1966)

*Uccellacci e uccellini* sits between two phases of Pasolini's cinema, and in a way, its scope is, amongst other things, to narrate that passage. It is a film/essay about Italy in the mid Sixties, but it also a sort of diary page where Pasolini reasons about his work as an artist and an intellectual. In order to keep some lightness in his narration and to grasp the viewers' attention, Pasolini chose the narrative genre of the fable, a fundamentally moralistic genre that was well suited for his ideological intent. The fable genre is only apparently far from Pasolini's sensibility. Together with *La terra vista dalla luna*<sup>12</sup> and *Che cosa sono le nuvole?*,<sup>13</sup> *Uccellacci e uccellini* constitutes a fantastic intermezzo, a sort of pause for the director, in which he abandons himself to a playful whim (the original screenplay of *La terra vista dalla luna* was even drawn by Pasolini as a comic strip).

*La terra vista dalla luna* is a short-film with the same father and son comic duo Totò/Ninetto; it derives from *Uccellacci e uccellini* the themes of hunger and death, as well as the idea of the two protagonists on the road, walking along the slums of dusty city outskirts. At the beginning of the film the following captions are inserted as an epigraph:

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

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

---

<sup>12</sup> Episode of the film *Le streghe* (1967). The other episodes are: *Senso civico* by Mauro Bolognini; *Una sera come le altre* by Vittorio De Sica; *La siciliana* by Franco Rossi; *La strega bruciata viva* by Luchino Visconti.

<sup>13</sup> Episode of the film *Capriccio all'italiana* (1968). The other episodes are: *Perché?* and *La gelosia* by Mauro Bolognini; *La bambinaia* by Mario Monicelli; *Il mostro della domenica* by Steno; *Viaggio di lavoro* by Pino Zac and Franco Rossi.

Here Pasolini explicitly calls his film a fable, and in fact, at the end, he takes care of pointing out its odd moral with a new caption:

Morale: essere vivi o essere morti è la stessa cosa.

In *Che cosa sono le nuvole?*, the protagonists are talking puppets; in between the acts of their own staging of Shakespeare's *Othello*, they ask themselves questions about the meaning of life. The short film not only stars once again the couple Totò/Ninetto (the former playing Iago and the latter playing Othello), but it also stars Francesco Leonetti in a similar role to that he had in *Uccellacci e uccellini*, where he lends his voice to the pedantic crow. Leonetti plays in both films characters that are above the others, with a superior critical conscience and knowledge, and that are trying to direct the actions of the other characters (in *Uccellacci e uccellini* by giving unsolicited advice and lessons, in *Che cosa sono le nuvole?* literally pulling their puppet's strings). It must also be noticed the presence of the famous singer Domenico Modugno, who sings the opening titles in *Uccellacci e uccellini*, and plays a singing bin man in *Che cosa sono le nuvole?* (and in both films Modugno sings a song Pasolini wrote expressly for him).

The fable genre, however, had already been employed by Pasolini as an artistic and pedagogical tool in the Forties, when from 1944 to 1949 he was a school teacher in Friuli. The first example is a poem, called "Il flauto magico", that the young poet sends with a letter to his friend Franco Farolfi in 1941. The poem was inspired by both the notorious legend of the Pied Piper of Hamelin and by Mozart's *The Magic Flute*. In his letter Pasolini gives a brief introduction to the poem for his friend:

il significato narrativo, logico, è dato dalla leggenda del suonatore di flauto che si fa seguire, incantandoli, dai fanciulli di un paese, e poi li chiude dentro una grotta; il significato allegorico è: il suonatore di flauto rappresenta il passaggio, segreto, dall'ingenuità alla malizia, dall'impubertà all'adolescenza. (Pasolini 1986: 29)

In the light of this explanation, it is easier to understand why in "Confessioni tecniche" Pasolini explicitly declares that *Uccellacci e uccellini* was conceived "sotto il segno dell'aria del perdono del *Flauto magico*" (Pasolini 1966: 53); the piper suggest the idea of transition: in the case of the poem the passage from childhood to puberty as well as from innocence to the acknowledgement of the poet's own homosexuality (Golino 1985: 219-220), and is therefore well suited for the director to represent the passage from the archaic peasant society to the new

industrial era in *Uccellacci e uccellini*. The crow can also be seen as the piper who leads Totò and Ninetto along the road, carrying them towards a new phase in their lives.

In the imaginative world of Pasolini, every transition can only be accomplished after a struggle with an overpowering obscure force, which tends to repress the vital energy of youth. This is what happens in the second example from the Forties: it is a didactic invention of the teacher Pasolini, who invents a fable, whose protagonist is the imaginary monster Userum, to teach Latin grammar to his pupils:

Si trattava di un mostro che pretendeva da un villaggio vittime umane (fanciulli e fanciulle) da divorare, finché arrivava un cavaliere (un giovane generoso) che affronta il mostro e lo uccide non senza difficoltà in quanto esso è triforme: Us, che si getta nel lago, Er che ripara nel bosco, e Um che si arrampica tra le rocce. La leggenda di San Giorgio, l'Ariosto, il duello degli Orazi e i Curazi: una vera macchina. Ma mi servì, allorché rapidamente e senza colorito nella voce (in quanto ero stato "attore" già nel narrare la favola) dichiarai che Us era "amicus", Er "puer", Um "donum", che l'intero mostro era dunque la seconda declinazione, che io ero il giovane che venivo a salvare essi, i fanciulli, dal sacrificio. (1985: 26)<sup>14</sup>

In this case the fable is a powerful pedagogical tool, a pretext to grasp the pupils' attention and a trick, that did not require a mnemonic study, to help them remember the lesson, being based instead on the power of imagination. Similarly, the pedagogue crow in *Uccellacci e uccellini*, invents and tells the fable of the Franciscan friars in order to win Totò and Ninetto's attention and better convey his teaching.

Also the third example dates back to the times when Pasolini was a teacher in Friuli, and draws again on the idea of an anthropophagous monster; it is a theatre play called *I fanciulli e gli elfi*,<sup>15</sup> written by Pasolini for his pupils of the school in his home town of Casarsa. The play, which in *Atti impuri* Pasolini calls 'favola drammatica', was written between 1944 and 1945, and was first staged in Casarsa della Delizia on Sunday the 15<sup>th</sup> of July 1945. Those were the years when Pasolini and his mother Susanna taught in improvised schoolrooms for war evacuees of the villages nearby Casarsa, and perhaps the idea of the play came to Pasolini to exorcise and help the kids overcome the horror of war.

---

<sup>14</sup> First published in Pasolini 1948.

<sup>15</sup> The original manuscript has been only partially retrieved (29 pp.) and is now kept in the folder IT ACGV PPP at Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti". Gabinetto G. P. Vieusseux, Firenze. II. 3. 50, Fondo Pier Paolo Pasolini. Part of the retrieved text has been published (scene I and scene VIII) in Pasolini 2001b: 97-106.



Some years later Pasolini tries his hand once more with the fable genre, writing a short story called “Il castoro e i lupi” (Betti, Sanvitale, Raboni 1985: 105-106);<sup>16</sup> it is the story of a conformist family of beavers, totally self contained and indifferent to everything beyond their own circle, including the community of wolves that threatens them from outside; when all family members die and a little orphaned beaver is totally ignored by the other egoist beavers, he ends up amongst the wolves who, despite what he has always been taught, do not eat him but welcome him amongst them making a wolf of him: sadly the beaver, who has received a conformist education, will also be a mediocre and conformist wolf.

Soon after making *Uccellacci e uccellini*, Pasolini had a first idea for a new film, *Porno-Teo-Kolossal* (Pasolini 2001a: 2695-2753); he will develop the idea over the years but the film will never be realised. In the original idea (2001a: 2757-2760), the protagonist, one of the Wise Kings, was played by Totò. This can be inferred from what we can read in a shot in the opening titles of *Che cosa sono le nuvole?*, where the camera pans on a wall where poster of Pasolini’s future film projects are hanged; amongst them this new film, with the working title of *Le avventure del magio randagio e del suo schiavetto Schiaffo*. Originally then, *Porno-Teo-Kolossal* was conceived as a fourth film starring Totò and Ninetto together; after Totò death in 1967, Pasolini decided the protagonist was going to be another iconic Neapolitan, Eduardo De Filippo (Pasolini 1988: 742).<sup>17</sup> Here, as well as in *Uccellacci e uccellini* and *La terra vista dalla luna*, the narration moves from the picaresque wanderings of the protagonists.

As shown so far, fables recur constantly in Pasolini’s work, and always with an element of novelty added by the creative use the author choose to make of them; for example, in *Appunti per un film sull’India* (1968) Pasolini uses an old Indian legend as the frame for his new film: according to the legend, an extremely charitable maharajah, decided to sacrifice his life and offer his body to support two tiger cubs that were dying of hunger. In Pasolini’s intentions this legend was to be transposed into contemporary India, setting the maharajah’s death before independence (and it is easy here to identify the tiger cubs as the English colonialists), and developing the rest of the film in post-colonial India, with the maharajah’s widow and sons impoverished and wandering through a country full of deep inequalities and contradictions. *Appunti per un film sull’India* shares, and often expands, many of the themes of *Uccellacci e uccellini*, in particular the issues of hunger and religion.

---

<sup>16</sup> First published in Pasolini 1954.

<sup>17</sup> Letter to Eduardo De Filippo dated 24 September 1975.

Even the ‘edifying’ tales in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, with which the three narrators entertain and instruct the prisoners in the villa, can be considered as perverted fables with their own foul metaphors and wicked morals. These stories have the purpose of educating the victims to the new values they have to abide, fulfilling the very same role fables traditionally have of educating young people to the values of the society they live in.

We might also take into account here Boccaccio’s, Chaucer’s and the Arabian Nights’ tales because of the use Pasolini makes of them in his three films inspired by them. The common thread that runs through the three films of what Pasolini called “Trilogia della vita”, is the proliferation of the stories ‘a brulichio’ (swarming), generating one from the other and often linked: in *Il Decameron* Pasolini abandons the original structure of the book ‘a schidionata’ (skewer), inserting a narrator who, sitting in a Neapolitan street, tells the stories to an audience where we can see some of the characters of those stories. Pasolini also selects from Boccaccio’s one hundred stories, only some of those set in Naples; this detail suggests that he may have been inspired by Giambattista Basile’s *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenimento de peccerille* (1634-1636). With his fifty stories told by ten old ladies over five days, Basile relates to Boccaccio’s structure, but with the difference that his tales are fables, and in fact his book is dedicated to children.

I have used the terms ‘brulichio’ and ‘schidionata’ above because they are used by Pasolini in *Petrolio* in describing the book he was about to write. Also in *Petrolio*, and perhaps more than in other works, Pasolini makes use of fables, especially in key moments of the novel:<sup>18</sup> in the section “Appunto 34bis” titled “Prima fiaba sul Potere (dal ‘Progetto)”, as well as in the whole section “Epochè”, with many narrators following one another from “Appunto 97” to “Appunto 103”. The salient common element between all the fables in *Petrolio* and the big fable in *Uccellacci e uccellini*, is that none of them have a defined and unequivocal moral: that is, they all subvert the traditional concept of fable, reducing their role to that of telling a story with an open ending and leaving the interpretation to the reader/viewer.

Another model for Pasolini’s fables are undoubtedly the parables of Christ. The analysis of parables also gives an insight into the motivations behind Pasolini’s decision to make a fable-like film such as *Uccellacci e uccellini*: at the time, most of his column’s readers in *Vie Nuove*, reproached him for his film from the Gospel, as well as for the difficulty of his reasoning and language in writing; by using the metaphorical language of a fable and the simplicity of a parable, Pasolini

---

<sup>18</sup> Pasolini planned many other fables to insert in *Petrolio* that he never wrote.

wants to make sure the grass roots of the Communist Party's electorate understand the important message he wants to deliver. As for fable, the use of parable is constant in Pasolini's work, in the form of cues, direct quotations or paraphrases. In *Uccellacci e uccellini* almost half of the film is dedicated to the crow's fable, which is modelled as a parable and indeed quotes many of Christ's parables, mostly from the Gospel of St. Matthew. But the entire film, and not only the crow's fable, is filled with such references: right at the beginning, when the two main characters are introduced, they are having a bizarre discussion about fishing and tides that echoes Matthew 4:18-22, where Jesus is recruiting Simon called Peter, his brother Andrew, James son of Zebedee and his brother John – all fishermen – and promises them to send them out to fish for people. Later on, in the scene where we see two road signs pointing to Istanbul and Cuba – suggesting a movement from East to West –, there can be yet another hidden reference to the Gospel: "For as lightning that comes from the east is visible even in the west, so will be the coming of the Son of Man" (Matthew 24:27). The finale of the film, with the crow eaten by Totò and Ninetto so that they may assimilate his ideology, is – as Pasolini himself points out – a far too obvious image of Christ's sacrifice, of the last supper and therefore of the Christian Eucharistic ritual:

The eating, it is clear, has a ritual sense. The cannibal never eats because he is hungry, but for reasons of ritual. And the same thing with the Catholic Communion, for example, it is a residue, transposed symbolically, of this old rite of cannibalism. Christ said eat my body, drink my blood. It is a kind of cannibalistic rite that has a religious and moral significance: assimilation. Comprehension coming from assimilation, of sentiments or ideologies or of great examples of the past. Thus they perform a small act of cannibalism, or, if you like, they perform a Communion. That is, they assimilate their teacher. (Bragin 1966: 105)

Finally, Pasolini reviewed the début book of Leonardo Sciascia, *La Sicilia, il suo cuore. Favole della dittatura* (Sciascia 1997: 65-71),<sup>19</sup> showing a deep knowledge and competence of fables: besides Phaedrus, he talks extensively of modern fabulists like Pietro Pancrazi (a critic and author who published in 1930 *L'Esopo moderno*) Trilussa and Mario Dell'Arco (whom, the following year, will edit with Pasolini the book *Poesia dialettale del '900*). In regards to Sciascia's fables, Pasolini believes their best quality is a metaphysical touch that makes them closer to poetry than prose, and that avoids a defined moral; according to Pasolini, thanks to those qualities Sciascia was able to narrate for the sake of narrating, letting his imagination go free. However, if Pasolini admired those traits of Sciascia's fables, he did not follow his example in *Uccellacci e uccellini*, where the

---

<sup>19</sup> First published in Pasolini 1951.

moralisation has a precise political object and the content is not at all purified in favour of pure imagination.

### Bibliography

- ANGELINI, Franca (2000), *Pasolini e lo spettacolo*, Rome: Bulzoni Editore.
- ANONYMOUS (1966), "Intervista con Pier Paolo Pasolini", Cannes 13 May (typescript held at Archivio Centro Studi Pasolini, Cineteca di Bologna).
- ARGENTO, Dario (1965), "Opera 'ideo-comica' con tema religioso", *Paese Sera*, 29 October.
- BETTI, Laura, Giovanni Sanvitale and Francesca Raboni (1985), *Pier Paolo Pasolini. Una vita futura*, Milan: Garzanti.
- BIAGI, Enzo (1966), "L'invenzione dell'ideo-comico", *L'Europeo*, XXII, 20, 12 May.
- BRAGIN, John (1966), "Pasolini - A Conversation in Rome, June 1966", *Film Culture*, 42, September.
- FORTINI, Franco (1989), *Verifica dei poteri*, Turin: Einaudi [1<sup>st</sup> ed. (1965), Milan: Il Saggiatore].
- FORTINI, Franco (ed.) (1965), *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, Bari: Laterza.
- GOLINO, Enzo (1985), *Pasolini. Il sogno di una cosa*, Bologna: Il Mulino.
- IAFRATE, Giuseppe (1989), "Pier Paolo Pasolini: la terra, la luna, le nuvole", *La scena e lo schermo*, supplement to nr 1-2, 31-35.
- MANCINI, Michele and Giuseppe Perella (eds) (1982), *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*, Rome: Theorema Edizioni.
- MICCICHÉ, Lino (1995), *Cinema italiano. Gli anni '60 e oltre*, Venice: Marsilio.
- MORAVIA, Alberto (1980), *Impegno controverso. Saggi, articoli, interviste: trentacinque anni di scritti politici*, Milan: Bompiani.
- PASOLINI, Pier Paolo (1948), "Dal diario di un insegnante", *Il Mattino del Popolo*, 29 February.
- PASOLINI, Pier Paolo (1951), "Dittatura in fiaba", *La libertà d'Italia*, 9 March.
- PASOLINI, Pier Paolo (1954), "Il castoreo e i lupi", *Il Caffè*, Rome, November.
- PASOLINI, Pier Paolo (1960), "La comicità di Sordi: gli stranieri non ridono", *Il Reporter*, 19 January.
- PASOLINI, Pier Paolo (1963), "Voto Pci per contribuire a salvare il futuro", *L'Unità*, 20 April.
- PASOLINI, Pier Paolo (1964), "I 'motti' di Papa Giovanni", *Vie Nuove*, XIX, 46, 12 November.

- PASOLINI, Pier Paolo (1966), *Uccellacci e Uccellini*, ed. by Giacomo Gambetti, Milan: Garzanti.
- PASOLINI, Pier Paolo (1969), *Pasolini on Pasolini. Interviews With Oswald Stack*, ed. by Oswald Stack, London: Thames and Hudson.
- PASOLINI, Pier Paolo (1976), “Ecco il mio Totò”, *La Repubblica*, 3 August.
- PASOLINI, Pier Paolo (1983), *Il sogno del centauro*, ed. by Jean Duflot, Rome: Editori Riuniti.
- PASOLINI, Pier Paolo (1986), *Lettere 1940-1954*, ed. by Nico Naldini, Turin: Einaudi.
- PASOLINI, Pier Paolo (1988), *Lettere 1954-1975*, ed. by Nico Naldini, Turin: Einaudi.
- PASOLINI, Pier Paolo (1992a), *I dialoghi*, Rome: Editori Riuniti.
- PASOLINI, Pier Paolo (1992b), *Petrolio*, ed. by Maria Careri, Graziella Chiarcossi and Aurelio Roncaglia, Turin: Einaudi.
- PASOLINI, Pier Paolo (1996), *Pier Paolo Pasolini. I film degli altri*, ed. by Tullio Kezich, Parma: Ugo Guanda Editore.
- PASOLINI, Pier Paolo (1999), *Saggi sulla politica e sulla società*, ed. by Walter Siti and Silvia De Laude, Milan: Mondadori.
- PASOLINI, Pier Paolo (2001a), *Per il cinema*, ed. by Walter Siti and Franco Zabagli, Milan: Mondadori.
- PASOLINI, Pier Paolo (2001b), *Teatro*, ed. by Walter Siti and Silvia De Laude, Milan: Mondadori.
- PASOLINI, Pier Paolo (2005), *Alì dagli occhi azzurri*, Milan: Garzanti, [1<sup>st</sup> ed. (1965), Milan: Garzanti].
- PASOLINI, Pier Paolo (2007), *Empirismo eretico*, Milan: Garzanti, [1<sup>st</sup> ed. (1972), Milan: Garzanti].
- SAPPELLI, Giulio (2005), *Modernizzazione senza sviluppo. Il capitalismo secondo Pasolini*, ed. by Veronica Ronchi, Milan: Bruno Mondadori.
- SCIASCIA, Leonardo (1997), *La Sicilia, il suo cuore. Favole della dittatura*, Milan: Adelphi.

## Cenizas de los tristes Javier Egea y Pier Paolo Pasolini

*Elisa Sartor*  
*Nicolaus Copernicus University in Torun*

**Resumen:** Este artículo se centra en la relación entre los poemas “Paseo de los tristes” de Javier Egea y “Le ceneri di Gramsci” de Pier Paolo Pasolini. A pesar de que el *poemetto* del italiano fue una referencia imprescindible para la composición de “Paseo de los tristes”, las dos obras presentan diferencias notables, tanto en su organización formal como en el planteamiento estético subyacente.

**Palabras clave:** Javier Egea, “Paseo de los tristes”, Pier Paolo Pasolini, “Le ceneri di Gramsci”, compromiso político.

**Abstract:** This work focuses on the relationship between Javier Egea’s “Paseo de los tristes” and Pier Paolo Pasolini’s “Le ceneri di Gramsci”. Despite the latter being a highly influential reference for the composition of “Paseo de los tristes”, the two poems show remarkable differences, both at discourse level and in their underlying aesthetic approach.

**Key words:** Javier Egea, “Paseo de los tristes”, Pier Paolo Pasolini, “Le ceneri di Gramsci”, political commitment.

\*\*\*\*\*

*A Mariano Maresca*

En una entrevista editada hace treinta años en una publicación granadina, Javier Egea contestaba a Mariano Maresca, quien le había preguntado por los “tristes” de su conocido poema, con estas palabras:

Pues bien, nosotros somos los tristes: los que ya sabemos que en medio del dolor capitalista hay que saber resistir, en una sociedad donde no es posible vivir sin ser explotados por una serie de personajes extraños y bien conocidos a la vez, que manejan las redes de la ideología dominante. (Maresca 1983)

Así expresaba Egea su resistencia al capitalismo, apostando por una poesía que superara la dicotomía entre público y privado, y que, en la opinión de muchos lectores, alcanzó su cima con el poema extenso “Paseo de los tristes”, que cierra el homónimo libro de 1982. Poema cuya referencia cultural imprescindible es el conocido “Le ceneri di Gramsci”<sup>1</sup> (1957) del intelectual italiano Pier Paolo Pasolini, homenajeado en el epígrafe del texto de Egea. No cabe duda de que la figura de Pasolini fue central en la reflexión del grupo granadino “La otra sentimentalidad”<sup>2</sup> y no extraña que Egea, al decidir medir sus recursos expresivos con un poema largo de carácter narrativo, eligiera el *poemetto* del italiano como modelo referencial.

Sin embargo, habrá que proceder por grados y proporcionar unas informaciones previas sobre el poema largo de Egea, que no es tan conocido como el de Pasolini. “Paseo de los tristes” se desenvuelve por una ciudad nocturna y decembrina, por la cual el yo poético va completando un recorrido físico y emotivo donde el extravío amoroso se entrelaza con el compromiso político. Sin nombrar los referentes toponímicos, la ruta empieza en la estación de Granada (“en la estación / donde se esfuman todas las presencias” [Egea 2011: 317]), sigue por Avenida de la Constitución y por Gran Vía de Colón hasta llegar al cruce entre esta y Plaza de Isabel la Católica (“las estatuas que alzan el antiguo delirio / estratégicamente perdidas, insomnes en sus bronce / bajo los ojos sin piedad / del águila varada que corona la Banca” [2011: 320]); luego, el itinerario prosigue por Calle Reyes Católicos, Plaza Nueva (“cuando ya se marcharon / las últimas muchachas junto a la fuente [...] y desde las calles que suben a míticas ruinas” [2011: 320]), Carrera del Darro (“anuncia la presencia del río” [2011: 321]) para desembocar en el Paseo de los tristes (“a esta nueva plaza desierta / compañera de un río” [2011: 322]).

Paseo de los Tristes es el antiguo nombre del Paseo del Padre Manjón; el topónimo más reciente, a pesar de celebrar a un pedagogo muy apreciado por su trabajo innovador en Granada, nunca ha logrado remplazar el nombre tradicional de la calle, debido al hecho de haber sido el camino que conducía al cementerio de la ciudad y por el que transitaban los cortejos funerarios

---

<sup>1</sup> La primera traducción al castellano de “Le ceneri di Gramsci” se publicó en 1973 en el núm. 1 de *La Gaceta Literaria*, revista que dirigía, entre otros, Juan Carlos Rodríguez. La más reciente es la traducción realizada por Stéphanie Ameri y Juan Carlos Abril en 2009 (Pasolini 2009).

<sup>2</sup> Para profundizar en el tema de “La otra sentimentalidad”, de su poética y de su producción literaria, remitimos al ensayo de Sultana Whanón (Whanón 2003) y a la antología editada por Francisco Díaz de Castro (Díaz de Castro 2003). En esta se recogen poemas no solo de los tres firmantes del manifiesto *La otra sentimentalidad* (Egea, García Montero, Salvador 1983), sino también del grupo alargado de poetas que escribían en la misma línea, es decir, Inmaculada Mengíbar, Teresa Gómez, Ángeles Mora, Antonio Jiménez Millán y Benjamín Prado. Para una visión más abarcadora de la literatura granadina véase: Soria Olmedo 2000; para una lectura crítica de la obra de Salvador y Egea: Romano 2009; para un estudio monográfico sobre García Montero: González-Badía Fraga 2005.

durante siglos. Sin embargo, hay otra tradición que nos parece importante recordar en relación al nombre de la calle: desde la torre redonda que da sobre el paseo, llamada “El cubo de la Alhambra”, se arrojaban los suicidas y de allí podría derivar también el topónimo Paseo de los Tristes.<sup>3</sup>

El tiempo del merodeo en el poema “Paseo de los Tristes” es el alba de un diciembre helado –el mes de diciembre es un *topos* en la poesía de Egea– que le recuerda al yo lírico otro diciembre de su juventud, cuando disfrutaba de la plenitud del amor correspondido (“dos cuerpos se sintieron indefensos / sudando en el asombro de la primera felicidad” [2011: 316]) pero seguía en la inocencia ideológica (“sin historia y sin tiempo, vanos, / estábamos durmiendo o ignorando / esa gota de sangre que cuelga del amor” [2011: 315]). En el presente de la narración, el yo poético vuelve a los lugares del amor y los visita a la luz de su actual soledad que, sin embargo, está ahora impregnada por la consciencia crítica e ideológica de la historia conseguida a través de la perspectiva marxista, como recalcan estos versos: “en estas mismas calles / donde se han ido acumulando / más humo, más dolor o más consciencia” (2011: 316) y

estos largos paseos de diciembre  
encaminados a viejos lugares  
que hoy toman otra luz:  
ese brutal deslumbramiento de todo lo perdido,  
hoy, cuando en otro diciembre más maduro,  
un aire demasiado familiar,  
con su cansada compañía,  
nos va diciendo que a pesar de todo  
hay que seguir en pie. (2011: 317)

La memoria del amor de aquel diciembre (“ah, qué bien comprendo/ ahora / aquel vientre tensado en el gozo, / aquella urgencia dulce de la primera vez” [2011: 318]) marcado por la ingenuidad política, se mezcla con la descripción del diciembre actual, en un escenario gris en el cual las personas, cada una encerrada en su propio individualismo, se cruzan sin verse (“Mirad cómo se cruzan estas gentes desconocidas, / cómo se pierden en un fondo grisáceo / poblado de farolas y de solemnidad / como un réquiem” [2011: 318]). La crítica al capitalismo es despiadada y se hace explícita a través del inventario de efectos que produce en las relaciones humanas:

---

3 Hemos encontrado una referencia lexicalizada en este sentido en una carta de Federico García Lorca a su familia: “El año que viene si no me vengo aquí [a la Residencia de estudiantes] me tiro por el cubo de la Alhambra” (García Lorca 1997: 669).



Mirad sus ropas, su fingida grandeza:  
van de regreso como de costumbre  
hacia los torpes refugios que vende el capital  
a cambio de silencio.  
Es posible que ellos, algún día,  
también sintiesen aquel desgarramiento  
y el terror de saberse extinguidos  
les dejó para siempre en el rostro  
su cómplice desprecio.  
Porque ellos, en la avenida principal  
con su lujo de asfaltos y luces,  
también mueren de soledad  
aunque confusamente promiscuidos  
en la misma derrota. (2011: 319)

La derrota existencial afecta también a los que han decidido seguir el juego del capitalismo; el haber aceptado sus reglas no les libra de la soledad, es más, los convierte en individuos *promiscuidos*, original acuñación del propio Egea que parece contener los dos conceptos “promiscuos” y “prostituidos” (Díaz de Castro 2003: 147).

Al yo poético el conocimiento le viene del dolor, de la fuerza adquirida por medio de la resistencia:

Ahora,  
cuando uno ya es menos dogmático,  
se aprecia con la fuerza de quien ha resistido,  
con la luz clandestina del dolor. (Egea 2011: 319)

Los lugares de Granada con los que el personaje poético se va cruzando, le proporcionan oportunidades para llevar a cabo una relectura de la historia desde la perspectiva materialista: la gran escultura de bronce que retrata a Cristobal Colón arrodillado frente a Isabel de Castilla le sugiere los versos

los espectrales monumentos  
donde el mundo esculpiera su fracaso,  
las estatuas que alzan el antiguo delirio,  
estratégicamente perdidas, insomnes en sus bronce (2011: 319-320)

mientras que el águila de piedra que ornamenta el edificio de la esquina entre Gran Vía de Colón y Calle Reyes Católicos, que hoy en día sigue siendo la sede de una Caja Rural, se metamorfosea en el símbolo mismo del capitalismo, próximo a derrumbarse:

bajo los ojos sin piedad  
del águila varada que corona la Banca  
y que también entre sus garras  
muestra el embate del verdín,  
las grietas que revelan su futuro,  
su inevitable corrupción. (2011: 320)

Cruzando Plaza Nueva, desde donde la Alhambra no es visible pero sí lo son las cuestas que allí conducen, le surge al personaje que protagoniza el poema una reflexión sobre la época en la que fue construida

y desde las calles que suben a míticas ruinas  
—de un tiempo  
en el que aún las gentes se humillaban  
y extraños personajes ascendidos a dueños  
vivían de su sudor— (2011: 320)

en la que se escucha el eco de la formulación marxiana de la antítesis siervo/dueño. El viento helado de la Plaza Nueva le recuerda de repente al yo lírico, por asociación de su contrario, el calor del cuerpo de la amada en aquellas citas del diciembre feliz que compartieron. En seguida, la mirada del personaje se extiende a la plaza que, en el tiempo presente, se transfigura en la cifra de la espera y de la soledad:

Todas las plazas tienen olor de espera,  
todas las plazas abren un respiro fingido,  
adornado con árboles en poda, lluvias interminables  
por donde cada corazón se tambalea  
y va dejando huellas de cigarros,  
pisadas sin amor,  
restos de soledad sobre los bancos públicos  
que sin embargo ofrecen reposo, intimidad... (2011: 321)

La cercanía del río suscita en el protagonista unas reflexiones que comparte con “nosotros<sup>4</sup> / —los que ya nada poseemos / sino el extravío de la consciencia—” (2011: 321), los *merodeadores* solitarios y románticos. El recuerdo de la amada se superpone a una visión de manos y de pañuelos entre el vapor de los andenes, enlazando con el motivo del andén presentado al principio del poema y que volverá en la penúltima estancia (“... los raíles del agua, / en su otra belleza revolucionaria / —como si un nuevo andén—” [2011: 324]).

---

<sup>4</sup> Es indudable que se trata del mismo “nosotros” con el que Egea contesta a Maresca en la entrevista citada al principio de este trabajo.

La Alhambra es asimilada a un corazón enamorado que pretende protegerse de la nostalgia, lo que permite al yo poético trascender su soledad individual para alcanzar una soledad histórica, que afecta tanto a las personas como a las ciudades. El comienzo de un nuevo día, relatado en su asombrosa escualidez

Por eso hoy, aquí,  
mientras destiñe el cielo sobre los troncos húmedos,  
una secreta vecindad de gentes  
extenuada tras el sueño  
se oye vomitar en los lavabos  
con ese miserable ritual  
en que comienzan todas las jornadas (2011: 323)

otorga al personaje poético un conocimiento nuevo, que parece exhalar del mismo río poblado de cadáveres, de difuntos conocidos en vida. El río se puede leer como un símbolo de la historia que, por medio del capitalismo, engendra explotación, escorias, sudor y muerte, pero lleva en sí el germen de su propio colapso y el principio de una nueva esperanza, encarnada en “los raíles del agua” citados anteriormente; la tercera y última mención del andén empuja el poema hacia su terminación concluyendo

que ha de perderse un día para siempre  
este tiempo burgués del exterminio  
que, ahora,  
enseña su esplendor envejecido  
en las ojeras grises de un alba sin amor. (2011: 324)

Merece la pena subrayar el cumplimiento formal de esta predicción (dos endecasílabos seguidos por un pie quebrado y otro endecasílabo rematado por un alejandrino) en la que se vuelca la ilusión militante de Egea –con la aliteración en *e* del penúltimo endecasílabo que dilata el estertor de muerte del capitalismo. Se renueva la soledad del personaje poético, que arrastra sus pasos cansados en el alba de diciembre, envuelto en la ebriedad del recuerdo de otro diciembre más feliz, que lo proyecta hacia un futuro en el que el río –la historia– le entregará el cuerpo sin vida de la amada.

La organicidad de este poema, el más largo de Egea, sin duda es un logro difícil de conseguir; como ya hemos adelantado, en el poema hay dos temas que se entrelazan y superponen dentro de un arco temporal (el diciembre de la juventud y el diciembre del presente) y espacial (el itinerario entre la estación de trenes y el Paseo de los tristes). Estos dos temas son el

amor y la consciencia ideológica y están en una relación de proporcionalidad inversa: el amor va menguando, desde la plenitud del orgasmo a la ausencia de la amada, hasta su muerte próxima; mientras que el conocimiento crítico del personaje va creciendo, desde observar los efectos del capitalismo sobre los tratos humanos hasta criticar las relaciones de poder ejemplificadas en la historia y prever su extinción –en el mismo río donde se hallará el cadáver del amor. El poema está construido sobre un complejo entramado de referencias que desplazan la mirada del personaje (y del lector, por consiguiente) del espacio físico exterior al espacio psicológico interior, del diciembre pasado al diciembre presente.

Bastante se ha escrito sobre la relación entre “Paseo de los tristes” y “Le ceneri di Gramsci” en términos de afinidad temática entre ellos; lo que no se ha puesto de relieve suficientemente son las diferencias muy marcadas debidas a los distintos planteamientos en que radican los dos textos. Ahora bien, una primera lectura permite evidenciar los rasgos comunes, entre los cuales destaca el tema del itinerario hacia el cementerio. De hecho, el recorrido en los dos poemas, como sabemos, acontece de forma contraria.

En Pasolini el personaje poético empieza su meditación delante de la tumba de Gramsci en el cementerio protestante, y luego emprende su paseo por Via Zabaglia, Via Franklin, el matadero y el barrio de Testaccio, lugares que el italiano nombra con exactitud. En los dos poemas asistimos a un camino hacia y desde un cementerio, acompañado por consideraciones existenciales, políticas y personales que surgen por medio de la percepción de la realidad exterior y de su interacción con el universo interior del protagonista:

Un viento helado te alcanza,  
te recuerda de nuevo su cuerpo,  
las citas, el jadeo  
de aquel diciembre enamorado. (Egea 2011: 320-321)

Sin embargo, en una comparación más detenida aparecerán las diferencias profundas entre los dos poemas, además de las incidentales –el recorrido contrario, la distinta hora del día y mes del año, etc.–. En su composición Pasolini plantea una pregunta:

[...] Ma io, con il cuore cosciente  
  
di chi soltanto nella storia ha vita,  
potrò mai più con pura passione operare,  
se so che la nostra storia è finita? (Pasolini 2003: 826)

En el poema de Pasolini el sujeto poético consulta la tumba de Gramsci como si esta fuera un oráculo (“Mi chiederai tu, morto disadorno / d’abbandonare questa disperata / passione d’essere nel mondo?” [2003: 823]); el metro elegido por el italiano también apunta hacia esta interpretación, puesto que los tercetos nos sitúan inmediatamente en un contexto de viaje al infierno en el cual el poeta Dante/Pasolini interroga al vate Virgilio/Gramsci, pero sin obtener respuesta: el poema inaugura unas dudas sobre el papel del intelectual en su tiempo que quedan sin solucionar.<sup>5</sup>

El núcleo de “Le ceneri di Gramsci” reside en la crítica que el yo lírico se dirige a sí mismo y que consiste en el escándalo de la conciencia y de sus contradicciones. En lo específico, el poeta italiano plantea de forma explícita el conflicto que le atormentaba desde sus primeras obras, detectable ya en la trayectoria que llevará la novela inacabada *La meglio gioventù* a publicarse en 1962 con el título de *Il sogno di una cosa*.<sup>6</sup> el enfrentamiento, nunca solucionado completamente, entre lo público y lo privado. Declara Walter Siti a este respecto: “Ma dopo il ‘47 Pasolini comincia a far politica con intensità e passione, e non può più evitare il conflitto: si sente impegnato in una *missione* pubblica che lo costringe a reprimere il disordinato eros privato”. (Siti 1998: CVII). Ahora bien, en eso estriba el argumento central de “Le ceneri di Gramsci”, como demuestran los versos que copiamos:

Lo scandalo del contraddirmi, dell’essere  
con te e contro te; con te nel cuore,  
in luce, contro te nelle buie viscere:

del mio paterno stato traditore  
–nel pensiero, in un’ombra di azione–  
mi so ad esso attaccato nel calore

degli istinti, dell’estetica passione;  
attratto da una vita proletaria  
a te anteriore, è per me religione

la sua allegria, non la millenaria  
sua lotta: la sua natura, non la sua

---

<sup>5</sup> Soy deudora de esta interpretación a Mariano Maresca, quien ha sabido encauzar mi reflexión sobre Egea y Pasolini en una dirección novedosa y fructífera.

<sup>6</sup> Es singular la trayectoria de *La meglio gioventù*, novela que Pasolini empezó a concebir en 1948 y que al principio se centraba en las reivindicaciones de los campesinos de Friuli en la época de las luchas y de las ocupaciones de los latifundios en consecuencia de la aplicación de la Ley De Gasperi; sin embargo, la novela no cuajó y sucesivamente Pasolini utilizaría el título para su poemario de 1954. El material de la novela sería reelaborado por Pasolini y confluiría en *Il sogno di una cosa* (publicado por la editorial Garzanti en 1962), refundición en la que las revueltas de los jornaleros se quedan en el trasfondo de las vicisitudes de los protagonistas (Siti 1998: CVI-CIX; CXXVI-CXXVII).

coscienza; è la forza originaria

dell'uomo, che nell'atto s'è perduta,  
a darle l'ebbrezza della nostalgia,  
una luce poetica: ed altro più

io non so dirne, che non sia  
giusto ma non sincero, astratto  
amore, non accorante simpatia... (Pasolini 2003: 820)

El protagonista del poema declara su adhesión a los proletarios por su alegría y no por su lucha de siglos, por su naturaleza y no por su conciencia. Ahí reside el escándalo de la conciencia, en el hecho de no poder resolver de manera satisfactoria la inclinación hacia lo público sin renunciar a la dimensión privada, puesto que Pasolini percibe los dos ámbitos como mutuamente excluyentes.

Por contra, en la poesía de Egea la antítesis público/privado no se plantea como una disyuntiva, más bien se resuelve en la interdependencia entre las dos esferas: la centralidad de los sentimientos reivindicada por los granadinos de “La otra sentimentalidad” los convierte en verdaderos agentes de cambio. En “Paseo de los tristes” Javier Egea no formula preguntas, no plantea interrogaciones; su poema termina con una rotunda afirmación y no con una puesta en tela de juicio, como podrá comprobarse leyendo el fragmento citado a continuación:

que estas herramientas apaciguadas  
hasta el amanecer, en su oscuro abandono,  
serán las mismas que todo lo socaven. (Egea 2011: 323)

La misma firmeza trasluce en los endecasílabos que siguen

ha de perderse un día para siempre  
este tiempo burgués del exterminio (2011: 324)

y en el alejandrino con el que Egea remata al poema

he de sentir su cuerpo, sin vida, junto a mí. (2011: 325)

El conocimiento de que la explotación capitalista ahoga el amor y la pasión, quitándoles la posibilidad de existir dentro de la lógica del dominio, provoca en Egea una poética de la “persona

rota”<sup>7</sup>, pero no engendra las dudas que atormentan a Pasolini, no le provoca los interrogantes existenciales sobre el papel del poeta y sobre el sentido de la historia en la poshistoria. De alguna forma, la perspectiva de Egea en este poema carece de la carga crítica del autor italiano, y en ella prevalece más bien una dimensión de compromiso que se inserta en una matriz de autobiografismo dolorido, surgida a partir de los conflictos personales irresueltos.

La crisis en Egea es individual y encuentra su resolución en el poder salvífico de la poesía, la cual no excluye la militancia política, sino que radica en ella (“y me mantengo firme gracias a ti, poesía, / pequeño pueblo en armas contra la soledad” [Egea 1983: 25]). En cambio, para Pasolini poesía y comunismo resultan irreconciliables, puesto que pertenecen a dos horizontes distintos, respectivamente el tiempo mítico del pasado y el presente-futuro sobre el que se puede actuar. Nos parece oportuno citar el comentario de Arcangelo Leone De Castris sobre la relación entre poesía e ideología en Pasolini:

[Pasolini] capiva che la funzione più profonda del marxismo nella coscienza dell'intellettuale borghese era quella di agire in essa come un movimento di lotta, una sollecitazione critica permanente. Questa lotta e questo movimento hanno prodotto la crisi della cultura e della società borghese, la situazione in cui viviamo, una situazione di dramma irrisolto. E questa è la condizione produttiva di una poesia. Perché viva la Poesia, è necessario che il dramma resti irrisolto. È necessario cogliere la spaccatura del mondo borghese, sentire la realtà sociale e morale, patire l'ansia del tempo. Ma, da fuori: da una condizione di disorganicità rispetto ai soggetti della lotta: da una condizione che comporta «lo sforzo di mantenersi all'altezza di una attualità non posseduta ideologicamente». L'impotenza ad aderire alla realtà, sentita, è la condizione per vivere sino in fondo il dramma irrisolto, è la condizione della poesia. (De Castris 1993: 36-37)

Ahora bien, esta dicotomía entre poesía y compromiso político está ausente en Egea, y lo que es más: es precisamente de la lucha ideológica de donde su poética saca una nueva orientación a partir de la segunda mitad de los años 70. La influencia de Pasolini, a pesar del reconocimiento que el italiano tuvo dentro del grupo de “La otra sentimentalidad”, nunca se ha explicitado en Egea en términos de consciencia por parte del autor de la oposición entre poesía como aspiración pequeño-burguesa e ideología marxista. En todo caso, la influencia de Pasolini se aprecia más en el sesgo narrativo de su lírica que empieza a entrecerse en *A boca de parir* y que se hace patente en la producción de los años 80 y 90.

Desde luego, cabe matizar lo que acabamos de decir: por un lado es cierto que la dualidad entre poesía y compromiso, que Pasolini reputaba irreparable, encuentra en Egea una resolución

---

<sup>7</sup> Queiro agradecer a Mariano Maresca esta definición, que me parece muy acertada.

positiva y, además, se convierte en uno de los ejes primarios de su obra poética; por otro lado hay que señalar que la derrota amorosa acompaña al personaje poético sin sanarse nunca. De ahí que surja esa poética de la “persona rota” comentada antes y que el tono categórico con el que el yo lírico parece zanjar las contradicciones en “Paseo de los tristes” represente más un anhelo que una conclusión efectiva:

y siento demasiada torpeza en estos pasos  
o quizá demasiado dominio en este viento  
que invade el corazón  
y demasiada soledad sin duda. (Egea 2011: 324)

El fracaso amoroso, tan evidente también en los poemas que componen la primera y la segunda parte del poemario *Paseo de los tristes* –piénsese por ejemplo en “Otro romanticismo”–, corrobora la imposibilidad del amor bajo la explotación capitalista y se convierte en la contradicción última, la que quedará sin solución posible por parte del protagonista poético. La superación de esta contradicción vital tampoco se encuentra en los poemarios sucesivos, ni en *Raro de luna* y aún menos en *Sonetos del diente de oro*; la aspiración a la fusión entre los ámbitos público y privado no consigue concretarse en la praxis diaria, generando un sentimiento de impotencia y frustración. La solución es más bien proyectada en un horizonte futuro, como nos recuerda el final de la respuesta que Javier Egea dio a Mariano Maresca en la entrevista citada al principio: “Nosotros sabemos que no es posible hacer la revolución con la poesía, pero también sabemos que hay que cargar de poesía la revolución”.



## Bibliografía

- DE CASTRIS, Arcangelo Leone (1993), *Sulle ceneri di Gramsci. Pasolini, i comunisti e il '68*, Nápoles: CUEN.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco (ed.) (2003), *La otra sentimentalidad. Estudio y antología*, Sevilla: Vandalia, Fundación José Manuel Lara.
- EGEA, Javier (1983), "Poética", en Javier Egea, Luis García Montero y Álvaro Salvador, *La otra sentimentalidad*, Granada: Editorial Don Quijote, Los pliegos de Barataria, p. 25.
- EGEA, Javier (2011), *Poesía completa. (Volumen I)*, edición de José Luis Alcántara y Juan Antonio Hernández García, Madrid: Bartleby Editores.
- EGEA, Javier, Luis García Montero y Álvaro Salvador (1983), *La otra sentimentalidad*, Granada: Editorial Don Quijote, Los pliegos de Barataria.
- GARCÍA LORCA, Federico (1997), "A su familia (18)", *Correspondencia (1910-1936)*, en *Obras completas*, edición de Miguel García-Posada, Barcelona: Galaxia Gutemberg, t. III.
- GONZÁLEZ-BADÍA FRAGA, Concepción (2005), *Siervos con sangre diferente. Relectura de la modernidad a través de la obra de Luis García Montero*, Granada: Universidad de Granada.
- MARESCA, Mariano (1983), "Semáforos libres para la poesía", *Camino de Ronda*, 0: p. s/núm.
- MARESCA, Mariano (ed.) (2006), *Visiones de Pasolini*, Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- PASOLINI, Pier Paolo (1973), "Las cenizas de Gramsci", *La Gaceta Literaria*, 1: 171-184.
- PASOLINI, Pier Paolo (2003), "Le ceneri di Gramsci", en *Tutte le poesie*, edición de Walter Siti, Milán: Mondadori, Colección I Meridiani, I, pp. 815-826.
- PASOLINI, Pier Paolo (2009), "Las cenizas de Gramsci", en *Las cenizas de Gramsci*, edición de Stéphanie Ameri y Juan Carlos Abril, Madrid: Visor, pp. 138-173.
- ROMANO, Marcela (2009), *Revoluciones diminutas. La «otra sentimentalidad» en Álvaro Salvador y Javier Egea*, Mar de Plata: EUEM.
- SITI, Walter (1998), "Descrivere, narrare, esporsi", en Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti. Volume primo. 1946-1961*, edición de Walter Siti y Silvia De Laude, Milán: Mondadori, Colección I Meridiani, pp. XCIII-CXLIV.
- SORIA OLMEDO, Andrés (2000), *Literatura en Granada (1898-1998). II. Poesía*, Granada: Diputación de Granada.
- WHANÓN, Sultana (2003), "Lírica y ficción: de 'La otra sentimentalidad' a la poesía de la experiencia", en Remedio Morales Raya (ed.), *Homenaje a la profesora M<sup>a</sup> Dolores Tortosa Linde*, Granada: Universidad de Granada, pp. 493-510.

## After Pasolini's *Teorema*: Notes on the Theatre of Grzegorz Jarzyna and Mikołaj Mikołajczyk

Armando Rotondi  
Nicolaus Copernicus University in Torun

**Abstract:** The following contribution aims to analyse two adaptations of Pier Paolo Pasolini's *Teorema*, written and directed by, respectively, Grzegorz Jarzyna and Mikołaj Mikołajczyk. In the first, *T.E.O.R.E.M.A.T.*, Jarzyna works both on Pasolini's novel and film, creating a performance composed of the distorted use of the voice, silent dialogues and proximity games, producing a highly conceptual effect. In his *Wszystko jutro, czyli lalki wybanione*, Mikołajczyk, on the other hand, recreates Pasolini's story as a choreographed drama, which examines the dilemmas posed by the Italian author.

**Key words:** Pier Paolo Pasolini, *Teorema*, Grzegorz Jarzyna, Mikołaj Mikołajczyk, adaptation.

\*\*\*\*\*

The reception of Pier Paolo Pasolini in Poland is a relatively recent phenomenon that began chiefly after the fall of the Soviet bloc, and one which assumes greater prominence after 2000.

Before the '90s, there were few examples of works by Pasolini, whether in the form of publication or performance, and those mainly confined to the major cities such as Warsaw and Krakow. The only productions of Pasolini in Poland were the screenings of his films in *cine d'essai*: *Affabulazione*, staged in Warsaw and Krakow respectively in 1984 and 1985; in the same year, some excerpts of it were published.

An obstacle to the diffusion of Pasolini's work, as noted by Agnieszka Liszka, was the political engagement evident in the author's works, an engagement that "ha già dall'inizio determinato in qualche modo la loro ricezione in Polonia" (Liszka 2011: 2). She adds: "Anche se

legato alla sinistra, Pasolini non era un comunista ortodosso, anzi, la sua critica diretta verso partiti comunisti e la società laica lo rendeva un personaggio scomodo anche per le autorità della Repubblica Popolare Polacca” (2011: 2).

Apart from Pasolini’s film production, presented at several festivals such as the Era New Horizons 2002, I will focus attention on Pasolini’s plays that were published and staged on the Polish stage. In particular, two volumes of plays were edited by Ewa Bal, *Orgy. Chlew (Orgia. Porcile, 2003)* and *Pilades. Calderon (Pilade. Calderón, 2007)*, which were presented during a Symposium on Pasolini organized by Teatr Stary in Krakow in the same year. The same translator Ewa Bal also wrote a book devoted primarily to the work of Pasolini and its impact on the development of Italian drama of recent years.<sup>1</sup> The last major translation published in Poland is an excerpt of the script of the film on St. Paul, translated by Zygmunt Borawski and published in a number of the journal *Krytyka Polityczna*.<sup>2</sup>

In addition, two dramas were based on the work and biography of Pasolini: *Pasolini - modlitwa na zlecenie*, written and directed by Konrad Niciński, in Warsaw in 2005, and *Wygynani* by Ewa Wycichowska at Teatr LOGS of Łódź in September 2006, based on themes already presented in *Orgia*.

Among the texts that exercised a strong influence on Polish authors, *Teorema* occupies a position of special importance, in the novel and film version, both released in 1968. In 1965, however, there already was a first draft of *Teorema* as a drama. The story of a young and handsome stranger, a guest of a house in Milan, who seduces all the members of an apparently respectable family, introduces anarchy into the social system, destroying the hypocritical world of the bourgeoisie, seen by Pasolini as a consumer and superficial society.

*T.E.O.R.E.M.A.T.*, first of the two Polish adaptations of *Teorema* and staged in Warsaw in 2009, was created by Grzegorz Jarzyna, probably the most prominent theatre contemporary director and manager of the innovative TR Warszawa theatre since ’98.

---

<sup>1</sup> See Bal 2007.

<sup>2</sup> See Pasolini 2007.



Original poster for T.E.O.R.E.M.A.T.

Director Jarzyna explained his process of adaptation in an interview to Magdalena Podbielkowska and Peter Bisley of a New Zealand newspaper, before the staging of *T.E.O.R.E.M.A.T.* at the New Zealand International Arts Festival: “In the novel the subject is more developed; especially the religious, mystical aspect, and the ultimate question of our existence and purpose of life” (Podbielkowska, Bisley 2010).<sup>3</sup>

The strict relation to the novel has been inadequately considered, as is clear from Philip Fisher’s review on the occasion of the 2010 performance at the Barbican in London: “*T.E.O.R.E.M.A.T.* is a classic example of European theatre in which the director is auteur. Grzegorz Jarzyna from TR Warszawa, who brought *4.48 Psychosis* and *Dybbuk* to Edinburgh and, in the case of the former, the Barbican, has taken a 1968 Pier Paolo Pasolini cult movie, *Teorema* and made it his own” (Fisher 2010).

---

<sup>3</sup> Grzegorz Jarzyna’s *T.E.O.R.E.M.A.T.* played at the TSB Bank Arena, Wellington, from 13<sup>th</sup> to 19<sup>th</sup> March 2010. The New Zealand International Arts Festival ran from 26<sup>th</sup> February to 21<sup>st</sup> March.

BARBICAN  
14-17 October 2010  
**T.E.O.R.E.M.A.T.**  
A new piece by GRZEGORZ JARZYNA  
Based on the film *Teorema* by PIER PAOLO PASOLINI

TR Warszawa

Jan Englert	<i>Paolo</i>
Danuta Stenka	<i>Lucia</i>
Katarzyna Warmke	<i>Odetta</i>
Jan Dravnel	<i>Pietro</i>
Lidia Schneider	<i>Emilia</i>
Rafał Mackowiak	<i>Angiolino</i>
Sebastian Pawlak	<i>Guest</i>
<i>Director</i>	Grzegorz Jarzyna
<i>Decor</i>	Magdalena Maciejewska
<i>Lighting</i>	Jacqueline Sobiszewski
<i>Sound</i>	Agata Jagniatkowska
<i>Music</i>	Jacek Grudzien
<i>Music/Sound</i>	Piotr Dominski
<i>Projection</i>	Adrian Hutryiak
<i>Assistant director</i>	Paweł Kulka

*Cast and crew credits for T.E.O.R.E.M.A.T. at the London Barbican (2010).*

In his adaptation of Pasolini's novel, in which the director also inserts other autonomous fragments, Jarzyna seems to have in mind the film, and he makes precise stylistic choices both from the point of view of the script and of the staging. He opts for wireless microphones that create a sound quality almost similar to that obtained by radio, but at the same time he works on silence and silent dialogues with the actors' bodies to fill the stage with grand movements, body language and proxemics games, creating a *mise-en-espace* with a high conceptual content: "The text at the end of the play portrays the figure disappearing into space, into desert, into nothing, the same recurring landscape, and touches on the philosophy of emptiness". (Podbielkowska, Bisley 2010)

In a subsequent Italian review of the staging, Sergio Lo Gatto notes:

Visivamente impeccabile, lo spettacolo procede per quadri: la messa in scena meticolosa di ogni piccolo dettaglio come la scelta dell'arredamento – sfacciatamente in stile Italia anni Sessanta –, gli oggetti posizionati in scena, la partitura musicale e sonora, i passi calcolati dagli attori per raccogliere le luci, tutto ricostruisce alla perfezione la vuota routine borghese fatta di lunghi minuti di rituale trucco e parrucchi di fronte allo specchio, ripetizione insensata di gesti e una glacialità di rapporti che mette i brividi. L'arrivo dell'ospite, chiamato semplicemente "ragazzo", una figura segaligna con il fascino trasandato dello zingaro, spezza la corda di queste insopportabili piattezza e superficialità, ben rese dalla regia tramite la ripetizione di scene identiche se non per qualche minuscolo spostamento dei mobili e cambi

---

Armando Rotondi

---

After Pasolini's *Teorema*. Notes on the Theatre of Grzegorz Jarzyna and Mikołaj Mikołajczyk

---

scena che, nella penombra, lasciano intravedere gli attori impegnati in frenetici movimenti di insofferenza. (Lo Gatto 2012)

The director makes clear his choice to adapt *Teorema*, and no other Pasolini's works, considering it a "prophetic depiction of an all-consuming system of consumption". (Podbielkowska, Bisley 2010). It also specifies how a staging of *Teorema* could have been fully appreciated in Poland only after 1989: "Poland was a totalitarian communist system, and we know what that really means. Pasolini was a utopian and purely ideological communist" (2010). However Jarzyna emphasises that the bourgeois capitalist-communist political dialectic was not his main inspiration for adapting the work: "Its rich metaphor and poetry have much larger force than its political message, and are applicable to the smallest cell of society, which is the family, and the relationships between them. This is a problem which touches each of us" (2010).

According to Jarzyna, the stranger who arrives in the house "is neither a symbol of defeat or victory. He is a catalyst that accelerates the inevitable and appropriate response: he triggers these reactions then disappears" (2010). And more: "He is the activator which evokes the truth deep within us. He helps us to look at ourselves without all the constructions of cultural life, to see the hypocritical self" (2010).



*Stage photograph of T.E.O.R.E.M.A.T.*

---

Armando Rotondi

---

After Pasolini's *Teorema*. Notes on the Theatre of Grzegorz Jarzyna and Mikołaj Mikołajczyk

---

The result is an effective and coldly schematic overview on the reactions of family, orchestrated as a mime show: the maid goes back to the country ending her days in a catatonic state sit on a bench; the son of the couple vents his anger by painting abstract works; the daughter is interned in mental hospital; the mother gives herself sexually to a street gang; Paolo strips in the middle of the central station.

Pasolini's *Teorema* is at the basis of another adaptation, *Wszystko jutro, czyli lalki wybawione* (*Tomorrow everything, meaning dolls forsaken*) by Mikołaj Mikołajczyk, writer, director and choreographer, a performance that was first staged at the Teatr Dramatyczny of Opole in 2010 and then toured in Poland.



Original poster for *Wszystko jutro, czyli lalki wybawione*.

Unlike the previous *T.E.O.R.E.M.A.T.*, Mikołajczyk's work looks like a choreographed drama, halfway between drama and dance, examining the dilemmas posed by Pasolini and

depicting the reality of six people. Five of these represent the family of Pasolini's films, but in the show they are not considered as a natural family, but as an emblem of the general community, opposed to the visitor or the intruder.

The show is mostly dominated by two elements, the table and the "desert", as noted by Małgorzata Dziewulska, consultant and *dramaturg* for Mikołajczyk. The table is the starting point, where the characters sit around and from which they leave; the "desert" is the point of arrival, place of solitude, which is realized through the vacuum of individuals. Dziewulska states:

Jak żyć, kiedy przyjęte kanony ekspresji zmuszają do skrywania prawdy za konwencjami. Konwencje zbiorowej umowy na temat tego, kim jesteśmy i jak powinniśmy wyrażać siebie pozwalają ułożyć życie we wspólnocie, ale jednocześnie sprawiają, że ludzkie relacje stają się sztuczne i iluzyjne. To w tradycji greckiej Pasolini szukał obrazów człowieka, które nasza kultura usunęła w cień. W *Teoremie* zbudował wizerunek pokrewny misteriom dionizyjskim. (Dziewulska, 2010: 9)<sup>4</sup>



Stage photograph of *Wszystko jutro, czyli lalki wybawione* ([www.teatropole.pl](http://www.teatropole.pl)).

<sup>4</sup> How to live when all the commonly acknowledged expressions force one to conceal the truth according to accepted conventions – the convention of group agreement regarding such things as who we are, how we should express ourselves. These help to regulate a life in a community, but at the same time cause human relations become artificial and illusionist. It was in a Greek tradition that Pasolini searched for images of a human being which our culture had left in the shadow. In *Teorema* he created a depiction which is related to Dionysian mysteries [Translation by the Author].



*Teorema* represents in these both cases an interesting perspective on the staging of the Italian author in Poland. Both the directors discussed here opted to work on an artwork that was not originally a play but a novel and then a film. This is quite normal, considering, as stated at the beginning, the limited knowledge of Pasolini's theatre in Poland, compared to awareness of his film production. Grzegorz Jarzyna states that "before I hadn't thought of Pasolini as material that you could bring to the theatre. But I started to contemplate his art and to go deeper into his life" (Podbielkowska, Bisley 2010) and, in keeping with this opinion, the voice of *Teorema* seems almost natural. Working on a novel and inspired by a film, Jarzyna and Mikołajczyk take Pasolini's material and make it their own, recreating not only independent performances, but also new 'plays' that works inspired by Pasolini. These are cases where the directors become *de facto* authors.

#### Bibliography

- BAL, Ewa (2007), *Cielesność w dramacie. Teatr Piera Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje*, Krakow: Księgarnia Akademicka.
- LISZKA, Agnieszka (2011), "Difficoltà di traduzione e ricezione del discorso politico-sociale di Pier Paolo Pasolini in Polonia prima e dopo il 1989", *Romanica.doc*, 2 (3), pp. 1-9.
- LO GATTO, Sergio (2012), "Il Teorema Pasolini secondo Grzegorz Jarzyna", *Teatro e critica*, 31 March.
- DZIEWULSKA, Małgorzata (2010), "Informacja własna", *Wszystko jutro, czyli lalki wybanione*, Opole: Teatr im. Jana Kochanowskiego, pp. 9-10.
- PASOLINI, Pier Paolo (2003), *Orgia. Chlew*, ed. by Ewa Bal, Krakow: Księgarnia Akademicka.
- PASOLINI, Pier Paolo (2007a), *Pilades. Calderon*, ed. by Ewa Bal, Krakow: Panga Pank.
- PASOLINI, Pier Paolo (2007b), "Święty Paweł. Fragmenty", *Krytyka Polityczna*, 13, pp. 148-174.
- PODBIELKOWSKA, Magdalena and Peter Bisley (2010), "Primitive, Sacred and Pure: T.E.O.R.E.M.A.T.", *The Lumière Reader*, 8 March.

# Reviews

***Scrittori migranti in Italia (1990-2012)*, a cura di Cecilia Gibellini, Verona, Fiorini, 2013, ISBN: 978-88-96419-59-5.**

A partire dal 1990, la letteratura italiana ha conosciuto un fenomeno nuovo e originale: la ricca produzione di opere creative, in prosa e in versi, da parte di autori “migranti”, provenienti da altri paesi e originariamente non italofofoni. Un fenomeno di grande interesse non solo sociologico e antropologico, ma anche letterario, linguistico e culturale, che al suo manifestarsi, all’inizio degli anni Novanta, ha attirato su di sé una vivissima attenzione, poi calata tra la fine di quel decennio e i primi anni del terzo millennio e poi di nuovo cresciuta negli ultimi sette-otto anni. Si pensi ai romanzi pubblicati da case editrici importanti, diventati poi *best-sellers* (come quelli di Nicolai Lilin), vincitori di premi (Younis Tawfik, Ornella Vorpsi, Amara Lakhous), trasformati in film, oggetto di viva attenzione della critica giornalistica e anche accademica, con un notevole incremento di tesi di laurea e di dottorato dedicate all’argomento, e l’infittirsi di convegni in Italia e all’estero.

Di questo panorama, variegato ma anche compatto, *Scrittori migranti in Italia (1990-2012)* offre una disamina storica e critica nel saggio introduttivo, seguito da una ricca bibliografia ragionata, e una scelta mirata e significativa di testi nelle pagine antologiche. L’antologia presenta, infatti, una selezione di passi tratti da alcuni dei romanzi più importanti usciti a partire dal 1990, con l’intento innanzitutto di documentare il fenomeno nella sua storia. Se in una prima fase dominano le narrazioni di carattere autobiografico-testimoniale, e gli scrittori, non ancora pienamente padroni della lingua, sono affiancati da co-autori italiani, con diverse modalità di collaborazione (si pensi ai due testi capostipiti del genere: *Io, venditore di elefanti* di Pap Khouma e Oreste Pivetta e *Immigrato* di Salah Methnani e Mario Fortunato), in una seconda fase gli scrittori diventano pienamente autonomi e le narrazioni si sganciano dall’urgenza testimoniale, tentando generi diversi: il giallo (Amara Lakhous, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*), storie a metà tra fiaba e realtà (Mohsen Melliti, *I bambini delle rose*), l’amore raccontato in chiave lirico-drammatica (Younis Tawfik, *La straniera*) o ironica (Mihai Mircea Butcovan, *Allunaggio di un immigrato innamorato*).

Ma di questa produzione l’antologia offre anche un utile inquadramento critico: le cinque sezioni in cui è articolata individuano infatti alcuni temi forti che rappresentano delle linee-guida

in grado di orientare il lettore e lo studioso. Si tratta innanzitutto dei motivi legati all'esperienza migratoria: il viaggio, la nostalgia, lo spaesamento, la solitudine, l'incontro con gli altri, gli stereotipi (da entrambe le parti); e poi l'amore, gli affetti familiari, l'amicizia, l'infanzia, il ricordo che passa attraverso lo sguardo dei bambini, il ritorno a casa.

La prima sezione, dunque, intitolata *Arrivare*, raccoglie passi dei testi più noti della prima stagione (*Io, venditore di elefanti. Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano* di Pap Khouma con Oreste Pivetta, 1990; *Immigrato* di Salah Methnani con Mario Fortunato, 1990; *Princesa* di Fernanda Farias de Albuquerque con Maurizio Jannelli, 1994), ma anche del più recente *Il latte è buono* di Garane Garane (2005). Vi si possono leggere le testimonianze dell'arrivo, che spesso è raccontato come un impatto violento, in cui l'immigrato vede infrangersi di colpo l'immagine dell'Italia sognata da lontano (e spesso fatta di stereotipi); seguono il senso di spaesamento, il soprassalto della nostalgia e la dolorosa presa di coscienza della propria identità mutata nell'esperienza della migrazione.

La seconda sezione, *Ritornare*, è dedicata alle testimonianze del ritorno (con i tre romanzi *L'essenziale è invisibile agli occhi* di Jarmila Ockayova, 1997; *Neyla* di Kossi Komla-Ebri, 2002; e *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi, 2007). Torna il motivo dello spaesamento: quando si compie il ritorno nella terra d'origine, si verifica un corto-circuito umano e culturale. Il ricongiungimento spaziale non coincide con quello temporale, poiché la terra da dove si è partiti è cambiata, si è trasformata, sicché il senso di estraneità non è più solo rispetto al paese ospitante, ma anche rispetto al paese d'origine. Si crea così una sorta di terza condizione, una condizione-altra.

La terza sezione, intitolata *Ricordare*, è caratterizzata da testi (*La straniera* di Younis Tawfik, 1999; *Blu Cina* di Bamboo Hirst, 2005; *500 temporali* di Christiana de Caldas Brito, 2006) in cui la narrazione procede con un continuo altalenare tra passato e presente: gli autori o i loro personaggi volgono lo sguardo al passato, e nel ricordo i sentimenti dominanti sono il dolore e la nostalgia.

Se nel volgersi al passato il registro della scrittura si fa lirico, elegiaco, talvolta tragico, nel descrivere il presente si affacciano talvolta l'ironia e l'autoironia. I romanzi antologizzati nella quarta sezione, *Ridere* (*Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio* di Amara Lakhous, 2006; *Allunaggio di un immigrato innamorato* di Mihai Mircea Butcovan, 2006; *Amiche per la pelle* di Laila Wadia, 2007) mostrano uno sguardo straniato e divertito sull'Italia; il comico e l'umorismo

diventano gli strumenti per corrodere e sfatare gli stereotipi, in entrambi i sensi: quelli sugli italiani e quelli sugli immigrati.

La quinta sezione *Lo sguardo dei bambini* (che antologizza brani da *I bambini delle rose* di Mohsen Melliti, 1995; da *Il paese dove non si muore mai* di Ornella Vorpsi, 2005; da *Salam, maman* di Hamid Ziarati, 2006; e da *Educazione siberiana* di Nicolai Lilin, 2009) dà conto dell'attenzione speciale che la letteratura della migrazione riserva ai bambini: lo sguardo infantile si presenta come lo strumento privilegiato per descrivere e narrare realtà anche drammatiche, vissute nel paese d'origine o in quello adottivo.

Massimo Migliorati

**Karol Karp, *Pirandello e Gombrowicz - La presenza teatrale pirandelliana nei drammi gombrowicziani*, Torun, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013, ISBN: 978-83-231-2902-8.**

È difficile porre in relazioni due culture all'apparenza così distanti come quella mediterranea e del Sud Italia di Luigi Pirandello con un'altra sicuramente ascrivibile alle tendenze dell'Europa continentale e centrale di Witold Gombrowicz, ma come, ben nota Karol Karp, si tratta di una lontananza soltanto geografica se si pensa, in primo luogo, a quanto Pirandello, anche grazie al suo soggiorno berlinese, sia pienamente dentro i flussi culturali tra XIX e XX secolo e della prima metà di quest'ultimo.

*Pirandello e Gombrowicz - La presenza teatrale pirandelliana nei drammi gombrowicziani* di Karol Karp si muove proprio nell'ambito di un dualismo e di elementi di vicinanza tra i due autori. Questo dualismo risulta ben evidente dalle prime pagine in cui si evince perfettamente l'impianto metodologico, così come le risorse bibliografiche utilizzate dall'autore, ovvero una solida base critica che fa capo a studiosi di area italiana e polacca. Così, ad esempio, contrappone Jerzy Adamski ad Adriano Tilgher, che, se è possibile muovere una piccola osservazione, non andrebbe considerato solo come "grande studioso dell'arte teatrale pirandelliana", ma il vero teorizzatore e creatore del pirandellismo, ancor più di Pirandello stesso, come fa notare Franca Angelini.

Importante sottolineare, e Karp lo fa, come la creazione drammatica di Gombrowicz, benché importante, non sia tanto vasta quanto quella di Pirandello, e quindi, per trovare somiglianze tra le due produzioni, bisogna partire dalle strutture teatrali stesse dello scrittore di Girgenti.

Dopo aver messo ben in risalto, quindi, quello che è lo stato dell'arte degli studi pirandelliani, con particolare riferimento agli elementi di pirandellismo che si sono propagati sino a Gombrowicz, citando opportunamente contributi di Vicentini, Puppa, Angelini, Bronowski e altri, così come l'avanzamento della critica gombrowicziana, Karp suddivide, in maniera molto funzionale, il suo lavoro in due parti: nella prima enuclea gli aspetti fondamentali del teatro di Pirandello, dal ruolo della maschera, del mito, della società sino al *raisonneur*, nella seconda utilizza quanto prima enunciato e va letteralmente a caccia di elementi che possano ricondurre le opere teatrali di Gombrowicz allo scrittore siciliano. È una ricerca che, sebbene affrontata anche

da altri studiosi (Bronowski e brevemente Krysiński), appare non semplice e va dato merito a Karp di aver saputo svolgere il suo lavoro in maniera approfondita e con davvero notevoli risultati. In particolare nota Karp che: “Le opere drammatiche gombrowicziane non derivano dalla lettura delle *pièces* pirandelliane, ma dal modo in cui il loro creatore capiva il mondo. Gombrowicz riesce a costruire sul terreno fertile della drammaturgia polacca della sua epoca il proprio stile che lo rende riconoscibile. Il drammaturgo afferma tuttavia che in esso sono presenti gli influssi di Shakespeare; egli coscientemente fa riferimenti ad *Amleto* (1603), *Re Lear* (1608) o *Macbeth* (1623)”. E ancora: “Nel testo drammatico pirandelliano e gombrowicziano si percepiscono numerosi rinvii ad altri testi, non solo a quelli della loro epoca ma anche a quelli appartenenti alla tradizione letteraria dei tempi precedenti. E ovvio che il teatro dei nostri drammaturghi converge in alcuni punti con quello tradizionale (luogo di azione, la provenienza borghese dei protagonisti), ma propone i propri concetti innovatori i quali lo rendono specifico ed originale”.

Il volume procede, quindi, attraverso un movimento ben definito che può essere inteso come movimento geografico (dalla Sicilia di Pirandello alla Polonia di Gombrowicz) e concettuale, da un’immagine più ampia dei temi tipici di Pirandello sino al loro riscontro specifico nei tre drammi scritti da Gombrowicz: *Ivona, principessa di Burgogna* (1938), *Matrimonio* (1953) e *Operetta* (1966), attraverso cui “si percepisce il perno della sua filosofia inerente alla vita ed alla condizione umana. Gombrowicz, sebbene non si definisca mai un filosofo, come del resto Pirandello, si serve di numerosi concetti filosofici”.

La seconda parte del volume risulta quella sicuramente più preziosa, attraverso un’analisi rigorosa dei testi. In tal modo, e facciamo nostre le parole di Karp, “l’azione del *Matrimonio*, che tocca temi come ‘la presa e il mantenimento del potere, la lealtà e il tradimento’, è divisa in tre atti i quali si svolgono in luoghi dall’ambiguo *status* esistenziale. Essi subiscono delle metamorfosi brusche che oscurano il loro carattere ontologico. [...] Nel *Matrimonio* il protagonista principale, similmente a molte figure provenienti dal teatro di Luigi Pirandello, si accinge a lottare contro la forma. Deformando il mondo in cui vive, inventa delle soluzioni nuove, sorprendenti e spesso provocatorie le quali sono tenute a contrastare con l’ordine stabilito dalla ‘chiesa degli uomini’. Gombrowicz usa tale espressione per porre l’accento sul continuo crearsi psichico degli uomini che avviene nelle relazioni interpersonali”. E ancora in *Ivona, principessa di Burgogna*, similmente ai testi drammatici pirandelliani (e Karp individua in particolare ne *La nuova colonia* un possibile parallelo), si nota che i protagonisti oscillano tra due realtà, quella autentica e quella fittizia, e

parte essenziale è costituita dalla presenza dei *raisonneurs* tipicamente pirandelliani, così come in entrambi i drammaturghi, secondo Karp, campeggia il riferimento alla teoria del carnevale esposta da Michail Bachtin. In *Operetta*, infine, viene messo a nudo il conflitto perenne tra forma e vita, vita e teatro, e, quindi, l'assurdo della condizione umana in cui l'individuo deve sottomettersi alle leggi sociali.

Interessante come Karp sottolinei che gli stessi protagonisti gombrowicziani e pirandelliani, nella loro natura, sono molto *teatrali*; afferma questo basandosi sulla teatralizzazione del protagonista enunciata da Anne Ubersfeld e che si potrebbe realizzare mediante: a) il discorso teatrale, vale a dire quando il protagonista si rivolge direttamente al pubblico; b) la maschera che porta il protagonista. E, in effetti, in entrambi i drammaturghi spicca la presenza della definizione di Ubersfeld, soprattutto per quanto riguarda il carattere del volto mascherato del protagonista, il quale non palesa la sua vera identità.

Sia Pirandello che Gombrowicz lavorano su un doppio fronte (ed ecco che torna il dualismo) ovvero adoperando concetti che mirano a rivoluzionare l'*immagine tecnica* del mondo teatrale, con il drammaturgo polacco che fa sovente uso di strutture teatrali tipiche dell'autore siciliano (si pensi al tragico e al comico), e investigando sulla complessità del rapporto uomo-maschera-società.

Karp analizza questo rapporto tra i due scrittori con grande diligenza e lo fa con una nutrita e davvero argomentata bibliografia critica basata, volutamente, su contributi italiani e polacchi, in cui, se si può fare una piccola considerazione, sembra mancare solo il volume di Piero Sanavio, *Witold Gombrowicz. La Forma e il Rito* (Marsilio, Venezia 1974).

Sarebbe intrigante, in conclusione, che Karp continuasse ad analizzare il rapporto tra Pirandello e Gombrowicz, spostando la sua attenzione dall'universo teatrale a quello narrativo dei due, trovando connessioni, somiglianze e divergenze, dando in tal modo uno sguardo completo sull'argomento.

Veronica Chiarenza  
(Università degli Studi di Roma "La Sapienza")



**Bernardina Moriconi, *Metamorfosi di un arcidiavolo. Il personaggio di Belfagor da Machiavelli a oggi*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2013, ISBN: 9788849526158.**

Belfagor rappresenta sicuramente una delle figure artistiche più interessanti provenienti dal mondo della religione (e in particolare della demonologia), figura arcaica che si è trasformata in personaggio letterario di grande successo, ancor più di altri suoi colleghi diavoli, quali Belzebù, Satana, e secondo solo al Lucifero e al Mefistofele dei vari Milton, Goethe o Marlowe.

Nel suo volume *Metamorfosi di un arcidiavolo. Il personaggio di Belfagor da Machiavelli a oggi*, Bernardina Moriconi segue questa evoluzione di Belfagor dalla prima trasformazione in personaggio letterario nella famosa novella di Niccolò Machiavelli, per giungere sino ai giorni nostri, attraversando di volta in volta la narrativa, la poesia, il teatro e il cinema.

Il volume, di agile lettura, si basa su un numero davvero considerevole di riferimenti bibliografici, che denotano una grande ricerca iniziale che è, in primo luogo, una ricerca comparatistica e interdisciplinare. L'autrice muove infatti da considerazioni di carattere storico-antropologico, con riferimenti opportuni alla demonologia e alla storia delle religioni (cita, ad esempio, il *Dictionary of Demonology* di Collin De Plancy, che organizza le gerarchie infernali), per definire le origini e i caratteri primordiali di Belfagor, demone antico, probabilmente caldeo, e poi arcidiavolo assimilato dalla religione cristiana.

Si sofferma quindi sulla novella, l'unica conosciuta, di Machiavelli, *Belfagor arcidiavolo*, nota anche come *La favola di Belfagor Arcidiavolo* o *Il demonio che prese moglie*, scritta tra il 1518 e il 1527. Nella sua novella, Machiavelli definisce i caratteri del personaggio del diavolo che scende sulla terra per ordine del re degli Inferi Plutone, prende moglie e ha conferma di come la vita coniugale sia peggiore dell'Inferno, come molti uomini, dopo la morte, avevano affermato.

Moriconi si sofferma sul lavoro dello scrittore toscano, guardando sia al testo che ad aspetti contenutistici. Ragiona su alcune scelte di Machiavelli, indaga i riferimenti che hanno portato alla nascita del personaggio di Belfagor, analizza temi particolari, come quello del concilio dei diavoli ad apertura della narrazione, ricerca le fonti che possono aver dato origine alla *Favola* (volgendosi anche al mondo orientale del *Sukasaptati*, del *Panchatantra* e de *Le Mille e una notte*).

Procede quindi con le successive rielaborazioni del Belfagor, che tengono conto di Machiavelli, ma che, in alcuni casi, se ne discostano mantenendo un certo grado di autonomia

nell'atto di reinventare il personaggio. Si passa in tal modo dalle rivisitazioni folkloriche in cui un approccio critico letterario ne abbraccia uno antropologico, come nel caso dello studio de *Lu diavulu Zuppiddu* dello Straparola (ma anche Carlo Casalicchio, Giovanni Brevio, Anton Francesco Doni, Francesco Sansovino), ai rifacimenti in versi della novella (Faggiuoli, Arlia, Brigido), dove Moriconi compara con grande precisione i testi, mostrando gli elementi comuni e discordanti tra le diverse rielaborazioni.

Di grande interesse il poemetto *Belfagor* (1886-1887 e seconda stesura 1890-1892) di Luigi Pirandello che, in un misto di prosa e versi, rielabora in forme poetiche la novella di Machiavelli. Anche in questo caso, Moriconi si muove abilmente, utilizzando approcci e documenti di diversa provenienza, studiando i versi pirandelliani, ma anche ricostruendo la genesi del poemetto, partendo dalle lettere di Pirandello. Ma soprattutto vengono sottolineati gli elementi di novità del *Belfagor* pirandelliano: "C'è da osservare che nel primo canto effettivamente lo scrittore si soffermava, più lungamente di quanto non avesse fatto il suo illustre predecessore fiorentino, sul processo di trasformazione di Belfagor da demonio in uomo. Infatti l'arcidiavolo viene sottoposto a un intensivo corso di addottoramento onde evitare che, recandosi sulla terra nella sua essenza diavolesca, egli si trovasse perfettamente a proprio agio su questo nostro *atomo opaco del male*". E ancora: "E questa non è la sola novità. Il poemetto infatti comincia (e non a caso questa prima parte è sottotitolata *La visita*) col racconto dell'incontro tra lo scrittore-voce narrante e Belfagor, il quale lo va a cercare nella sua abitazione dove il poeta si sta gustando un tranquillo momento di ozio. Già l'incipit ci presenta una situazione molto diversa da quella proposta dalla novella, che prende le mosse, come si ricorda, dal concilio dei diavoli: qui il lettore è subito introdotto in un contesto inizialmente più narrativo e realistico, grazie anche al coinvolgimento diretto dello stesso scrittore in qualità di personaggio".

*Belfagor* passa quindi sulle scene in varie opere teatrali e musicali, prima fra tutte quella di Ercole Luigi Morselli che, con questo testo comico, nato probabilmente su commissione, si allontana dal mondo tragico che lo aveva caratterizzato precedentemente (si veda il *Glaucò*): "L'opera in cui il tema del diavolo che prende moglie trova una più autonoma e originale rielaborazione è senza dubbio la commedia *Belfagor. Arcidiavoleria in quattro atti* composta da Ercole Luigi Morselli tra il 1918 e il 1920". Dopo aver fornito opportuni riferimenti sul drammaturgo, oggi purtroppo dimenticato, Moriconi nota come Morselli prenda almeno parzialmente le distanze dall'esemplare machiavelliano, non seguendo alla lettera il racconto di Machiavelli, ma ricavandone, in base alla propria sensibilità, lo spirito e il contenuto morale. Numerose e

significative sono infatti le divergenze evidenti tra i due testi, a partire dall'epoca di ambientazione della storia, che, informa lo scrittore stesso in apertura, si svolge nei primi anni del Settecento.

Al Belfagor morselliano seguono quello musicato da Ottorino Respighi su libretto di Claudio Guastalla, rappresentato per la prima volta al Teatro alla Scala di Milano il 26 aprile 1923, e quello di Giovanni Pacini (musica) e Antonio Lanari (testo), al Teatro La Pergola di Firenze il 1° dicembre 1861. In questi due casi, così come anche per Morselli, l'analisi testuale e la contestualizzazione storica si affiancano a un'attenta e approfondita consultazione dei giornali dell'epoca. Non destinato alle tavole del palcoscenico ma al grande schermo, *L'arcidiavolo* con Vittorio Gassman e la regia di Ettore Scola, pellicola di media qualità, in cui "lo scarto della versione di Ettore Scola rispetto alla narrazione originaria sta invece nello spirito del discorso che il re degli inferi rivolge ai suoi sottoposti. Non è infatti la sorte dei mariti dannati a causa delle consorti a preoccuparlo, bensì, in modo più conforme alla sua indole demoniaca, il rischio della pace che sta per essere sancita tra Lorenzo de' Medici e Papa Innocenzo VIII e che porterebbe un'era di serenità e prosperità nel mondo dei vivi". E prosegue: "Per *L'Arcidiavolo* di Ettore Scola vale quanto già si è notato per il poemetto di Pirandello e la commedia di Morselli (sebbene entrambi incompiuti), e cioè che questo film di poco o nulla è debitore al testo di riferimento di Niccolò Machiavelli. Anzi, la pellicola del regista campano sembrerebbe costituire un ulteriore episodio imperniato sulle imprese di Belfagor sulla terra: dopo quella coniugale, narrata dalla novella, eccolo ora impegnato in una missione politica cui potremmo anche dare un titolo più caratterizzante, per esempio *Belfagor alla corte di Lorenzo il Magnifico*, sulla scia di quei film seriali che proprio negli anni Sessanta iniziavano a imperversare".

A conclusione del volume, Moriconi si sofferma, infine, su un elemento di assoluta novità: *Il Tristanello fuoruscito di Colonia* di Vitaliano Salensi (autore misterioso su cui l'Autrice ben si sofferma), contenente, alle pagine 50-65, un'ulteriore versione della novella del diavolo che prese moglie, versione, come afferma Moriconi, mai letta né presa in considerazione da nessun altro studioso.

*Metamorfosi di un arcidiavolo. Il personaggio di Belfagor da Machiavelli a oggi* si pone, quindi, come un'interessante e ben organizzata analisi dell'evoluzione di un personaggio, uno studio che ha come punti di forza un approccio interdisciplinare che riesce a utilizzare con precisione elementi di critica letteraria, filologia, letterature comparate e antropologia. Il risultato è di ampio respiro, anche se, dato l'argomento, gli orizzonti potrebbero continuare ad allargarsi, mettendo ad esempio in relazione Belfagor con altri diavoli divenuti personaggio e che, a ben guardare,

potrebbero aver vissuto disavventure simili. Si pensi, ad esempio, al Lucifero di Richard Garnett come descritto nel piccolo capolavoro “Madame Lucifer” contenuto in *The Twilight of the Gods and Other Tales* (1888): qui abbiamo un Lucifero che scende sulla terra per conquistare una donna, sposarla e portarla con sé negli Inferi, in modo tale da lasciare l’attuale moglie, una spaventosa Madama Lucifero che rende la sua vita un inferno. Un punto di contatto chiaro questo tra il Belfagor nelle sue varie rielaborazioni e il Lucifero di Garnett e un confronto tra i due potrebbe essere un interessante proseguo del lavoro.

Armando Rotondi  
(Nicolaus Copernicus University in Torun)