GIUSTIZIA INSIEME

Diritto e società

Alcune riflessioni intorno all'idea di legge nell'opera e nei processi di Pier Paolo Pasolini

di Barbara Castaldo

26 novembre 2022

Tra il 1949 e il 1977 (dunque anche *post-mortem*) Pier Paolo Pasolini e la sua opera sono stati sottoposti a più di trenta processi con accuse di corruzione di minori, oscenità, diffamazione a mezzo stampa, apologia di reato, favoreggiamento, furto, rapina a mano armata, vilipendio alla religione di stato, incauto affidamento, invasione d'edificio e propaganda antinazionale, per citare alcuni dei capi d'imputazione. Quanto più le vicende giudiziarie travolsero la vita e l'arte di Pasolini con un'intensità proporzionale all'aumento di popolarità e di esposizione mediatica dell'autore, tanto più significativo è il suo silenzio creativo in merito al campo giuridico e giudiziario: infatti le narrazioni legate alla legge e alla giustizia sono quantitativamente esigue rispetto a una produzione letteraria e cinematografica assai vasta. Questo saggio intende fornire alcuni spunti sull'idea di legge che si delinea sia nell'opera che nei procedimenti giudiziari di Pasolini. L'analisi mira anche a proporre un'interpretazione dei processi come l'attuazione concreta di alcuni punti chiave della poetica dell'autore trasferiti nel reale contesto biografico. Nonostante i processi rappresentarono uno dei momenti più opachi e tormentati della sua vita, attraverso di loro Pasolini realizzò alcuni aspetti fondamentali del suo discorso artistico. Nelle opere giovanili dell'autore e fino alle poesie della raccolta *La religione del mio tempo* (composta tra il 1955 e il 1959),[1] si affacciano ideali di giustizia pieni di speranza che sono tuttavia rinnegati a partire dagli anni '60 quando le considerazioni sulla legge si inseriscono nel più vasto

ritratto pessimista della cultura e società moderne, per essere infine associate al discorso sul potere. Negli anni in cui si intensificarono i processi, tra il 1960 e il 1975, l'opera e gli scritti autobiografici dell'autore manifestano un progressivo nichilismo nei confronti della legge e della possibilità di una giustizia umana. Gradualmente, l'autore arrivò a concepire il settore giuridico come dissociato dall'etica e di conseguenza lo estraniò dal suo universo creativo o lo incluse come simbolo negativo. I valori universali della giustizia e della verità sono custoditi solo dalla poesia, quindi dall'arte, perché "la Poesia è Giustizia. Giustizia che cresce / in libertà, nei soli dell'anima".**[2]** Chi dovrebbe garantire il rispetto di questi ideali, cioè il diritto e le istituzioni, scende a patti con il contesto storico e sociale e soprattutto si compromette con il potere di cui diviene strumento.

L'organo legislativo si uniforma alle esigenze pratiche della società anche al costo di negare valori sacri: si pensi alla reazione inorridita dell'autore ai referendum indetti dal Partito Radicale sull'aborto, la cui eventuale legislazione (poi approvata nel 1978) fu da lui definita una "legalizzazione dell'omicidio".**[3]**

L'arte di Pasolini acquistò nel tempo una dimensione normativa derivante dall'etica: la sua opera lancia infatti una provocatoria sollecitazione morale, compila al suo interno un rigoroso idealismo, dalle aspirazioni potenzialmente enciclopediche, attraverso un inventario che affronta tutti gli ambiti della cultura umana, da quello sociale al politico, dal contesto religioso al giuridico, dall'economia alla sessualità. Nelle rappresentazioni letterarie e cinematografiche incombe un senso prescrittivo che mostra parallelamente come dovrebbe essere la realtà e come purtroppo è. Il contrasto tra il modello ideale e la banalità del reale è spesso esibito anche visivamente: si pensi alla doppia iconografia delle ricostruzioni pittoriche della *Deposizione dalla croce* di Pontormo e Rosso Fiorentino nel film *La ricotta*, in cui vengono affiancate una perfetta resa cinematografica dell'antico dipinto sacro e la sua trasposizione blasfema nella realtà contemporanea.**[4]**

Anche nel settore giuridico l'idealismo incontra il suo opposto nella raffigurazione svalutata del 'paese legale': l'incertezza e il relativismo della giustizia terrena, la sfiducia nelle istituzioni legali e politiche sono alcuni motivi nell'opera di Pasolini che portano alla contrapposizione del sublime ideale di giustizia alla misera realtà della sua comprensione e amministrazione. Poiché solo l'arte è profondamente etica in senso oggettivo e universale, deve potersi muovere libera in uno spazio al di fuori della legge e del controllo dello Stato, preservando l'ordine interiore e la giustizia che le sono congeniti. La censura e in generale l'ingerenza legale di Stato nel campo artistico sono delegittimate poiché l'arte è di proprietà ideologica esclusiva dell'autore (si veda

l'articolo di Pasolini, *Le mostruosità della censura*).[5] Dal momento in cui l'autore svuotò la censura di significato, ribadì un'incondizionata libertà espressiva creando ogni opera in modalità sempre più provocatoria, o come preferirebbe esprimersi Pasolini, "scandalosa". Tra il 1966-67 l'autore sviluppò in maniera compiuta e centrale il suo pensiero giuridico con il dramma teatrale *Pilade*.[6] Ispirato all'antica trilogia greca dell'*Orestiade*, il dramma esplora filosoficamente le origini del diritto: la storia racconta la rivolta del protagonista Pilade contro le nascenti istituzioni legali e in ultimo il suo rifiuto del moderno contratto sociale. Il personaggio di Pilade è l'*alter ego* di Pasolini e la tragedia ne mette in scena l'abiura definitiva della legge e l'isolamento sociale causato dall'abbandono dello stato di diritto.

Tra i vari contenuti della tragedia si trova un motivo frequente nell'opera di Pasolini, il passaggio del mondo antico alla modernità, il soccombere della visione sacra alla razionalità laica del presente. Questo soggetto è esplorato ampiamente nelle varie figurazioni nostalgiche delle civiltà pre-capitalistiche identificate nelle società contadine, poi nel sottoproletariato urbano, e infine nei popoli del cosiddetto "Terzo Mondo" (Pasolini usava la classificazione colonialista all'epoca diffusa). Anche in *Pilade* si racconta l'evoluzione, o meglio l'involuzione, di una civiltà umana: si tratta del passaggio dall'antico stato di natura al moderno stato di diritto, un'allegoria della stipula del contratto sociale secondo le idee sviluppate nelle riflessioni filosofiche di Hobbes, Locke, e Rousseau.[7] Al centro del dramma c'è la nascita del primo tribunale umano: la dea Atena ordina infatti che i reati degli ateniesi siano giudicati dai cittadini stessi riuniti in un tribunale e che la legge e la giustizia siano da questo punto amministrate dagli uomini e non più dalle divinità. In *Pilade* è rappresentata la separazione del diritto dalla religione, il sopravvento delle leggi scritte sull'istinto naturale e sul buon senso della tradizione orale. Tuttavia il protagonista Pilade, ancorato al passato e alle tradizioni, si ribella a quello che considera un falso progresso e rifiuta di riconoscere la legittimità del patto sociale stipulato tra uomini e dei. Di fronte al tribunale ateniese, riunito per giudicare il suo dissenso, egli profetizza il futuro ritorno del caos e della violenza (personificati nelle Erinni, le divinità della vendetta), solo apparentemente allontanati. Piuttosto che sottostare alle nuove leggi, Pilade preferisce abbandonare il consorzio civile e vivere in solitario esilio.

L'insegnamento di questo bellissimo dramma costituisce il punto di partenza per comprendere sia i processi che i temi giuridici nell'opera di Pasolini. Come Pilade non crede al tribunale umano perché ritiene che solo gli dei possano giudicare la complessa interiorità dell'uomo e le sue oscurità, anche l'autore non aveva fiducia nella capacità valutativa dei giudici. Pilade dimostra che solo l'individuo può preservare correttamente il principio etico nel senso kantiano di "legge morale dentro di me".[8] L'antagonismo tra le restrizioni razionali della civiltà e le sue

leggi e i desideri repressi dell'individuo, costretto a obbedire alle leggi, ricorda il conflitto nevrotico studiato da Freud nel *Disagio della civiltà.* Il nichilismo di Pilade rispetto al giudizio e alle leggi umane da questo momento informa ogni futura rappresentazione legale nell'opera di Pasolini, ispirando alcuni personaggi minori e brevi immagini artistiche, e da ultimo plasmando l'incubo di natura ontologica del film *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, la riflessione finale dell'autore sulla legge e il potere.**[9]**

Il grande affresco allegorico di *Salò* trae ispirazione dal racconto immaginario di De Sade (*Les Cent Vingt Journées de Sodome ou l'École du libertinage*) e dagli eventi storici della Repubblica Sociale di Salò. I quattro Signori a capo dei poteri economico, ecclesiastico, nobiliare e legale della Repubblica escogitano e codificano oltraggi e violenze da eseguire sui loro prigionieri attraverso rituali rigorosi. Tra i quattro potenti c'è anche Sua Eccellenza il Presidente della Corte d'Appello, simbolo dei due poteri legislativo e giudiziario dello Stato. La ritualità con cui i Signori esercitano il loro sadismo è l'equivalente del protocollo giudiziario: la repressiva legge di Salò con i suoi codici e riti mima la prassi socialmente accettata del sistema giuridico, il quale limita la libertà umana fino a offenderla e abusarne al pari dei corpi offesi e abusati dei prigionieri. La violenza di questo potere totalitario è legittimata dal conformismo dei prigionieri che scelgono di adeguarvisi piuttosto che ribellarsi, e questa acquiescenza crea un legame particolare fra chi codifica ed esercita la legge e chi la subisce. La storia di *Salò* racconta appunto di questa sottile dinamica e dello scambio di ruoli tra carnefici e vittime, guardie e prigionieri. La legge e gli organi che la amministrano, nati storicamente e filosoficamente per arginare l'anarchia sociale in un ordine normativo, sono presentati piuttosto come la legalizzazione del sopruso, istituzionalmente nelle mani di chiunque detenga il potere. Il film dimostra drammaticamente come il potere sia per sua natura autocratico e anarchico perché fa ciò che vuole, e codificato in leggi gestite dal sadismo di pochi individui e accettate dal masochismo dei molti. Mentre in *Pilade* il primo tribunale umano è concepito dall'ingegno della sapiente Atena, dunque ancora fondato sulla *ratio* (anche se subito negato di senso e legittimità), e avallato dalla collaborazione di Oreste e degli altri cittadini, in *Salò* il binomio legge-potere è il prodotto delle menti di maniaci e assassini e caratterizzato da una compartecipazione sadomasochistica.

Tra il pensiero conclusivo di *Salò* e quello iniziale di *Pilade* si incontrano fugaci visioni e personaggi che confermano l'importanza emblematica di entrambi nell'opera di Pasolini. Ad esempio nel film *Porcile* c'è un imputato che siede in un tribunale aspettando la sentenza.**[10]** Si tratta di una breve sequenza in cui si osservano le labbra del giudice muoversi ma non ci sono suoni, e la sentenza di condanna è resa manifesta non da parole ma dalle reazioni degli astanti che urlano di dolore o piangono, sempre nel silenzio assoluto. In *Appunti per un film su San Paolo*

(un progetto di film concepito tra il 1968 e il '74 e mai realizzato) l'origine della legge è indagata attraverso incessanti dialoghi filosofici in cui San Paolo la collega ai concetti religiosi di peccato originale e trasgressione, colpa e castigo.**[11]** Non siamo lontani dal paradigma di *Pilade* sull'armonia originaria di religione e diritto. Per San Paolo la legge è definita da simboli di morte, mentre lo stato pre- legale è associato alla vita (come nel messaggio di *Salò*). Va anche ricordato che il film avrebbe dovuto iniziare con la scena di un tribunale composto da fascisti che uccidono il "martire adolescente" santo Stefano durante un processo farsa.

I tribunali spaventosi e i diversi processi farsa trovano analogie e precedenti letterari nell'opera di Franz Kafka. Entrambi gli autori Kafka e Pasolini sono stati artisticamente affascinati dall'archetipo dell'innocenza travisata come colpevolezza: numerosi loro personaggi, erroneamente giudicati colpevoli, muoiono come dei martiri, si pensi alle condanne assurde e senza regolare processo dei protagonisti kafkiani di *Nella colonia penale* o *Il processo*, ma anche alle morti innocenti, incomprese, raccontate in *La metamorfosi* e *Un digiunatore*; similmente, nella poesia di Pasolini ci sono diversi soggetti lirici dal forte tessuto autobiografico che muoiono ingiustamente torturati (il più noto è nel poemetto *Una disperata vitalità* scritto nel 1964).**[12]** A questi esempi si allineano le morti dei vari ladri o ladroni innocenti nei film *Accattone*, *Mamma Roma*, *La ricotta*, o del corvo parlante in *Uccellacci e uccellini* che, nonostante la sua saggezza e anzi proprio per quella, viene divorato dai personaggi Totò e Ninetto. L'accanimento persecutorio contro innocenti raggiunge un simbolismo estremo nel film *Salò* dove il potere viola la naturale innocenza dei corpi. Queste inquietanti rappresentazioni artistiche traevano ispirazione dall'esperienza diretta dell'autore con la legge e la società italiana.

I procedimenti legali contro Pasolini furono avviati, a seconda del caso, dalle istituzioni giudiziarie, dall'opinione pubblica o da alcune cariche politiche, vi compare persino la Presidenza del Consiglio dei Ministri. L'autore fu vittima di un'incessante inquisizione giudiziaria e linciaggio collettivo e fu spesso ingiustamente condannato: le prove di un accanimento persecutorio e degli equivoci giudiziari affollano le carte processuali. È tuttavia altrettanto utile e interessante individuare nelle opere incriminate gli elementi ispirati a quella vocazione scandalistica che è un altro archetipo artistico importante nell'arte di Pasolini. Fu il critico Gianfranco Contini a introdurre sin dal 1942 la categoria interpretativa dello "scandalo" nella sua positiva recensione di *Poesie a Casarsa*: sul soggetto lirico della raccolta poetica e il suo modo di raccontare la terra friulana Contini parla di "narcissismo" (*sic*) e di "posizione violentemente soggettiva".**[13]** Questa propensione comporta la necessità di un confronto drammatico con l'altro, muove da posizioni di attacco, provocazione e sfida, genera contenuti di contestazione, usa lo stile espressivo dell'invettiva. Dunque i due archetipi del capro espiatorio e

del pirata corsaro, della persecuzione e della provocazione coesistono l'uno accanto all'altro nell'opera di Pasolini – e potremmo dedurre, anche nei processi -, in una interscambiabilità di ruoli che alimenta un ossimoro, un'iconografia doppia. L'ossimoro o la sineciosi è stato identificato come il tratto caratteristico dell'arte di Pasolini (lo individuò per primo Franco Fortini).[14] Se in alcuni testi l'autore disegna l'io lirico come un "misero e impotente Socrate", [15] o come il filosofo inquisito ed espulso dalla collettività (*Pilade*), altre volte il soggetto lirico è combattivo, come l'artista provocatore delineato in *Poeta delle ceneri*: in questo poemetto il poeta che provoca incendi aspira a diventare "vivente contestazione", "contestazione pura e azione", si dichiara pronto per "gettare il [...] corpo nella lotta".[16] Nell'articolo *Gli studenti di «Ombre Rosse»* si legge anche: "l'intera struttura è messa in ballo e in pericolo, dal solo «esserci» della faccia di un nero o dell'opera di un autore".[17] Non si può fare a meno di notare che alle numerose udienze processuali con cadenza spesso mensile l'autore appariva con il proprio corpo e mettendoci la "faccia", oltre che l'opera. Le controversie legali in cui Pasolini fu coinvolto divennero così il contesto concreto in cui trasformare in realtà un progetto artistico ispirato ai concetti fecondi di scandalo e contestazione.

È possibile interpretare la conflittualità con le istituzioni giudiziarie come la traduzione sul piano dell'esperienza biografica dell'arte di Pasolini, che è di natura oppositiva, polemica e dialettica: come già notava Contini, l'identità dell'autore è difatti spesso incorporata nel prodotto estetico, cifra espressiva di una personalità artistica di cui autobiografismo e narcisismo sono spiccati tratti costitutivi. Teorie come scandalo, poesia-azione, legge-potere, contestazione, nonché i personaggi associati all'ambito legale (Pilade, De Sade, San Paolo, Socrate) assumono un significato più chiaro se rivisti alla luce del contesto autobiografico dei processi. Lo scandalo era la testa d'ariete con cui l'opera irrompeva all'interno dei tribunali e veniva diramata nella società attraverso il *tam tam* pubblicitario dei *mass media* e dell'opinione pubblica. Nei processi l'autore perorava il suo discorso artistico di fronte ai magistrati come il personaggio Pilade: per le sue testimonianze preparava lunghi promemoria con spiegazioni tecniche e interpretazioni critiche dei suoi lavori, esponeva sofisticate riflessioni di natura estetica nelle aule dei tribunali come faceva nei saggi o nei documentari. Alcune udienze processuali divennero persino strumentali per l'ideazione di teorie artistiche, fornendo all'autore l'occasione per una loro prima stesura poi messa a punto nei saggi critici.[18] Se le tematiche giuridiche non sono molto frequenti nell'opera, sono tuttavia approfondite nei documenti legali scritti personalmente dall'autore, che si potrebbero dunque utilmente includere nel *corpus* di Pasolini al pari della saggistica. La popolarità che derivava dai processi era una potente cassa di risonanza in grado di diffondere le posizioni dell'autore (e la sua icona) ben oltre i libri o i film. Il canale giudiziario fu

forse scelto di fianco a quelli più tradizionali per restituire centralità all'opera d'arte e per farla circolare estensivamente nella società. Eccetto D'Annunzio, che ricorse ai discorsi pubblici e alle azioni militari, nessun autore italiano è riuscito in una tale massiccia diffusione pubblica e mediatica.

Per concludere, entrambi gli scenari legali, quelli fittizi dell'opera e quelli reali dei processi, raccontano di archetipi doppi e ossimorici entro i quali è inscenato lo scontro tra i tribunali, il diritto e i costumi della società, e l'individuo portatore di una legge interiore e di libero arbitrio. Impossibile ricompattare in epoca moderna l'unione armoniosa tra la legge e l'uomo o tra le regole della comunità e i bisogni dell'individuo. La finzione legale nell'opera dell'autore si è nutrita abbondantemente degli eventi della realtà, e una conferma di ciò è negli esiti delle sue vicende giudiziarie. Rileggerle oggi trasmette un senso di profonda incomprensione tra le parti e addirittura di incomunicabilità tra le istituzioni e l'artista. Stupisce come le provocazioni e lo scandalo lanciati dall'opera e processati per oscenità o vilipendio racchiudano punti di vista tradizionali, una nostalgia di valori passati, posizioni antiquate o oggi addirittura superate: ciò conferma il relativismo del diritto e l'universalità dell'etica, secondo la filosofia del diritto di Pasolini-Pilade. Come nei tribunali immaginati dall'artista, anche nella realtà non ci furono quasi mai piene assoluzioni. Tristemente, Pier Paolo Pasolini non ha ancora oggi ottenuto verità e giustizia per il suo efferato omicidio.

---

[1] Pier Paolo Pasolini, *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961.

[2] Pasolini, *Pietro II*, in *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1964.

[3] Pasolini, *Sono contro l'aborto*, in «Corriere della Sera», 19 gennaio 1975.

[4] Pasolini, *La ricotta,* in *Ro.Go.Pa.G. – Laviamoci il cervello*, Arco Film/Cineriz/Lyre Film, 1963.

[5] Pasolini, *Le mostruosità della censura*, in «Vie Nuove», n. 17, 29 aprile 1961.

[6] Pasolini, *Pilade*, in «Nuovi Argomenti», nn. 7-8, luglio-dicembre 1967.

[7] Si vedano le discussioni sul "Patto" in Thomas Hobbes, *Il Leviatano* (tr. it. di Raffaella Santi, Milano, Bompiani, 2001); sulla "legge di natura" e lo "stato di diritto" in John Locke, *Due trattati*

sul governo (tr. it. di Brunella Casalini, Pisa, Plus, 2007); sul "Contratto sociale" nell'opera omonima di Jean-Jacques Rousseau (tr. it. di M. Garin, Bari, Laterza, 1997).

[8] Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, Riga, Johann Friedrich Hartknoch, 1788 (tr. it. di Francesco Capra, *Critica della ragion pratica*, Bari, Laterza, 1909, p. 202).

[9] Pasolini, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, PEA / Les Productions Artistes Associés, 1975.

[10] Pasolini, *Porcile*, Gianni Barcelloni Corte / BBG cin. s.r.l. / Gian Vittorio Baldi e IDI Cinematografica / I film dell'Orso / C.A.P.A.C. Filmédis, 1968.

[11] Pasolini, *San Paolo*, Torino, Einaudi, 1977.

[12] Pasolini, *Una disperata vitalità*, in *Poesia in forma di rosa*, cit.

[13] Gianfranco Contini, *Al limite della poesia dialettale*, in «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943.

[14] Franco Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, «Menabò», n. 2, 1960.

[15] Pasolini, *Versi sottili come righe di pioggia*, in *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*, Torino, Einaudi, 1975.

[16] Pasolini, *Poeta delle ceneri* [1966-67], «Nuovi argomenti», luglio-dicembre 1980.

[17] Pasolini, *Gli studenti di «Ombre Rosse»*, «Tempo», n. 51, 14 dicembre 1968.

[18] Un esempio è la prima elaborazione scritta della teoria del discorso libero indiretto durante lo svolgimento del processo al romanzo *Ragazzi di vita* (cfr. Barbara Castaldo, *Processo a* Ragazzi di vita*: il discorso libero indiretto entra nelle aule del Tribunale*, in «Studi pasoliniani», n. 16, novembre 2022).