Colleen Ryan-Scheutz. *Sex, the Self and the Sacred. Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini*. Toronto: University of Toronto Press, 2007. Pp. x, 297. ISBN 978-0-8020-9285-4. (Hardback).

Molto è stato scritto riguardo all'importanza dei personaggi maschili nella cinematografia e nella letteratura di Pier Paolo Pasolini (1922–1975). Interi libri e vari articoli si sono dedicati ad analizzare l'importanza androgina di "teta-veleta" o hanno disquisito sulla centralità e il significato fisiognomico dei capelli corti sulla nuca ovvero la presenza del ciuffo che caratterizza, nell'opera pasoliniana, l'intera tipologia dei giovani delle borgate e del Meridione. Tutta questa attenzione sul maschio nelle opere dell'intellettuale friulano ha lasciato relativamente in disparte l'importanza dell'immagine femminile. Il saggio della professoressa della University of Notre Dame, Colleen Ryan-Scheutz, *Sex, the Self and the Sacred. Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini*, si propone di colmare questa lacuna attraverso una puntuale analisi del significato e del ruolo che i personaggi femminili hanno avuto nel cinema dell'autore di *Accattone*. La studiosa offre un approccio femminista e psicoanalitico, partendo naturalmente dal fondamentale ruolo che Pasolini ebbe, per tutta la vita, con sua madre Susanna. Un rapporto complesso, morboso, ispiratore e paradigmatico, che contribuì a formare, dice giustamente l'autrice, l'intera visione poetica del nostro, abituato ad associare all'immagine di sua madre la semplicità rurale della natia Casarsa. Un'origine di tutto della quale Pasolini era fiero e dalla quale non volle e non seppe mai distaccarsi: "Long after Pasolini left Friuli for Rome, he remained the *figlio* or son in his own poetic vision, and his notions of life or vitality continued to centre on the mother figure" (27). Un'alfa e anche un'omega, che ha trovato espressioni plurali in tutta la produzione dell'autore, dalla preghiera laica "Supplica a mia madre" (32), passando per i ruoli cinematografici fatti interpretare a Susanna, fino al passaggio di *Petrolio* nel quale Pasolini ammette il suo desiderio di voler "morire nella mia creazione: morire come in effetti si muore, di parto: morire, come in effetti si muore, eiaculando nel ventre materno" (225).

Dopo questa necessaria introduzione, il saggio della Ryan-Scheutz scende nell'arena pasoliniana individuando delle categorie limpide. Si parte naturalmente dal ruolo che le madri hanno ricoperto nei vari lavori del maestro, quindi si passa alle prostitute, alle figlie, alle sante e alle peccatrici, con un capitolo finale più breve dedicato a *Salò* e *Petrolio*, le due opere che si rivelano, secondo la saggista, più interessanti per capire l'evoluzione del pensiero dell'autore anche nel rapporto col sesso e con il mondo femminile.

Ogni film è dunque analizzato alla luce di queste categorie, con un'acuta sottolineatura delle fisionomie, dei vestiti, delle battute e delle psicologie che il regista di Casarsa ha stabilito per tutte le sue figure femminili. Alla Ryan-Scheutz non sfugge, ovviamente, l'impossibilità di iscrivere Pasolini al novero degli autori "coscientemente femministi" e però ne coglie l'anticipazione, almeno per il panorama italiano, di una differente sensibilità, tesa a dare risalto al ruolo della donna anche attraverso la sua apparente collocazione tradizionale e domestica. La studiosa non dimentica l'importanza della frequentazione dell'autore friulano con

brillanti esponenti del femminismo dell'epoca, da Adele Cambria a Oriana Fallaci e Dacia Maraini, e in questa luce critica legge la contrapposizione tra l'idealtipo della *madre-fanciulla*, ossia la sicurezza, la purezza, la semplicità, e la diva di Hollywood. Il saggio non trascura nemmeno i documentari minori, nei quali il regista interpreta il ruolo di se stesso mentre intervista le donne e gli uomini del popolo.

Nel secondo capitolo, quello sulle madri, l'autrice propone dunque un'analisi comparativa delle tre pellicole che hanno posto al centro il ruolo della genitrice: *Mamma Roma* (1962), *Edipo re* (1967) e *Medea* (1970). Oltre a un'attenta riflessione sulle sfaccettature delle tre madri, la Ryan-Scheutz trova materiale per un minimo comun denominatore: "Whether poor and marginalized, central and powerful, these women all have pure beginnings and bear the potential for new life in some form. (...) Each woman has a broader universal significance beyond the specific mother-son relationship" (74). Le tre donne, inoltre, mostrano "a female spirit of solidarity and cohesion" (74) e impersonificano "the untainted and socially unconditioned starting point – a 'pre-life' or 'fore-life' with regard to the desecrated present" (75).

Accattone (1961), *Mamma Roma* e *Uccellacci e uccellini* (1966) sono invece i tre film analizzati comparativamente nel terzo capitolo, quello sulle prostitute. La Ryan-Scheutz sottolinea come nei primi lavori del maestro le passeggiatrici ricorrono in modo assiduo, ma rappresentando quasi sempre figure positive, innocenti, di donne costrette a "fare la vita", per necessità o dietro la pressione violenta del loro *pappone* o prede succubi di una società maschilista. Si tratta sempre di prostitute che sono anche madri-fanciulle, o comunque madri di famiglia, persone semplici che giocano a fare le smaliziate e le indifferenti, ma sono poi sempre pronte a darsi una mano una con l'altra. L'autrice nota come l'abbigliamento di queste donne è quasi sempre dimesso: "Instead their knee-length skirts, moderately high-heeled shoes, and modest handbags signify their 'working-girl' status" (77) e come manichino del tutto le scene erotiche o di sesso, anche a causa delle "limitations of Italian censorship in the 1960s" (78). Se per le madri la studiosa aveva potuto trovare un minimo comun denominatore, nel caso delle prostitute l'autrice del saggio preferisce sottolineare l'evoluzione che la figura della passeggiatrice subisce nei tre film presi in esame: "In *Accattone*, Stella represents an innocent, marginal past, which is not dominated by the borgata laws of possession and demand nor by the expanding bourgeois morality in Rome. (...) In *Mamma Roma*, we note a more direct confrontation between the ancient and the new through the daily interactions of Mamma Roma and Ettore. (...) Differently still, Luna of *Uccellacci e uccellini* is a highly symbolic figure of almost mythical status" (100-101). Le prostitute di Pasolini, dice la Ryan-Scheutz, godono in generale di un doppio status che le eleva a figure insieme centrali e marginali, a simboli insieme di vita e di morte.

Le figlie sono l'altro caleidoscopio usato dalla professoressa della University of Notre Dame, e le pellicole messe sotto alla sua lente sono stavolta *Il vangelo secondo Matteo* (1964) che è anche il film più noto di Pasolini in Nord America, *Teorema* (1968), *Porcile* (1969), *Appunti per un'Orestide africana*, e ancora *Medea*. Tanto erano positive le madri e le prostitute, quanto tendono a essere negative le

figlie, dice l'autrice, analizzando i personaggi di Odetta, Ida, Electra e Glauce: "daughters are initially different, though they rapidly assume the cultural values that the father, the bourgeois family, and the broader social context oblige" (133). E tuttavia, proprio attraverso le figlie, fa notare l'autrice, Pasolini trova dei personaggi femminili che tendono ad allontanarsi dai ruoli tradizionali, quasi a dire che il clima degli anni Settanta, con le sue fondamentali trasformazioni, è già presente in alcune di queste figlie così dinamiche.

Il capitolo dedicato alle sante è forse il più interessante e complesso. Se infatti la studiosa non prova nemmeno a definire il rapporto tra Pasolini e la religione – rapporto che potremmo spiegare come quello di un ateo con un profondo senso del rispetto verso il sacro, lontano anni-luce dagli atei-devoti che oggi vanno di moda – le sante de *Il Vangelo secondo Matteo*, *Teorema*, e *Il Decameron* (1971) sono donne che cedono la loro componente sessuale in favore della rivelazione di un lato mistico. Questo genere di ritratto porta Pasolini, secondo l'autrice, molto lontano dalle teorie femministe e anche da quelle degli studi di genere. La presenza di Susanna Pasolini nel ruolo della Vergine Maria, in *Il Vangelo secondo Matteo*, è senza dubbio il personaggio che ha suscitato maggiori disquisizioni presso la critica. Esponendo il volto di sua madre, un volto che qualcuno ha considerato troppo vecchio per poter essere una credibile Madonna, Pasolini ha probabilmente inteso dare una lettura autobiografica di questo lavoro, dunque indicandosi indirettamente come Cristo. Allo stesso tempo, fa notare la Ryan-Scheutz, Susanna assume il ruolo di una santa grave, non più una madre fanciulla, bensì una madre dolorosa. La saggista cita in questo capitolo più volte (143, 212, 256) il lavoro di Maurizio Viano, *A Certain Realism: Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice* (Berkeley: University of California Press, 1993), trovandosi per lo più d'accordo con lui, in particolare sul significato soggettivante della desessualizzazione della donna-santa. E proprio questa desessualizzazione interviene, per paradosso, anche nel film che più di ogni altro è costruito attorno all'idea del coito: *Teorema*. Atmosfera del tutto capovolta ne *Il Decameron*, dove invece il tabù dell'esposizione dei corpi nudi, anche maschili, è finalmente rotto, e tutto il film è pervaso da una gioia sessuale che è anche l'obiettivo verso il quale un po' tutti i personaggi tendono.

Se i film della Trilogia della vita vengono analizzati in profondità nel penultimo capitolo dedicato alle peccatrici, *Salò* e *Petrolio* sono invece le uniche due opere che l'autrice affronta come un corpo a parte, nell'ultimo capitolo del saggio. Questi due lavori sono percepiti dalla Ryan-Scheutz come la dimostrazione di una profonda trasformazione nell'arte di Pasolini. Un'arte che pare aver perso la speranza e l'innocenza, in favore di un senso del tragico e del male assoluto che fa sprofondare i personaggi in una spirale senza fine. L'autrice si sofferma in particolare sulla figura della pianista della villa delle torture, sostenendo che è in questo personaggio secondario che si deve leggere il ruolo dell'arte. Arte che, afferma l'autrice e noi siamo d'accordo con lei, non può mai essere al servizio del potere nemmeno come semplice colonna sonora o astrazione dal reale negativo. La studiosa infine in questo capitolo approfitta per sottolineare i capovolgimenti adottati da Pasolini, come per esempio nel caso dell'invocazione del matricidio che

compiono, però, gli aguzzini. E dunque ancora una volta la madre, anzi la sua distruzione, la sua invocazione, la sua assenza, come caleidoscopio attraverso il quale si può interpretare lo Stige di Salò.

In complesso *Sex, the Self and the Sacred* è una lettura colta e appassionante, che offre, attraverso l'originale studio delle figure femminili, una chiave per interpretare le icone e gli ideali che hanno nutrito il mondo artistico di Pasolini. Un'opera fondamentale per chi desideri interpretare il cinema di questo fondamentale autore alla luce della lente femminista e psicoanalitica, con l'unica pecca di aver lasciato forse un po' troppo di lato la Queer Theory, soprattutto nell'analisi di Salò, dove, per fare solo un esempio, la scena del travestimento cross-genderistico, scopofilico e addirittura auto-scopofilico da parte degli aguzzini fascisti offriva il destro per una più severa interpretazione dei riferimenti pasoliniani. Buffo, infine, ma non gliene vogliamo, il modo in cui l'autrice ha sciolto alcuni celeberrimi acronimi politici, su tutti quello dell' MSI che, nelle pagine della Ryan-Scheutz, diventa un inedito "Missione Socialista Italiana" (6).

SCILTIAN GASTALDI
University of Toronto

Sante Matteo. *Radici sporadiche. Letteratura, viaggi, migrazioni*. Ed. Simone Dubrovic, trad. Maria Silvia Riccio. Isernia: Cosmo Iannone Editore, 2007. Pp. 203. ISBN 978-88-516-0085-3. € 14,50.

Il libro è una raccolta di tredici saggi, con una prefazione a cura di Giose Rimanelli e un'introduzione scritta da Simone Dubrovic. I temi trattati sono: "il viaggio, la strada, la traduzione, e la migrazione vera e propria — e le radici (sradicate, ripiantate, ricercate) e le spore che la simboleggiano e che danno il titolo al volume" (9). Vuole anche essere un tributo affettivo a Giose Rimanelli, lo scrittore molisano, che l'autore considera "maestro", "*pontifex maximus*" (di ponti fatti di parole e di amore) e "compagno" in quanto anche lui ha vissuto l'emigrazione.

Un libro intriso di emozioni, "emozioni che non si lasciano mai, e che non ci lasciano mai" (153) in cui l'autore ci prende per mano e ci porta attraverso le vie infinite del viaggio della vita di ogni essere umano, un viaggio verso l'ignoto, verso la diversità che non servirà per separare ed isolare nessuno, bensì per unire ed apprezzare tutti, con le rispettive diversità di ognuno (multiculturalismo). Partiamo con Sante quando aveva nove anni, anno in cui lasciò il suo paese natio (Petrella). Sentiamo vivo nelle sue descrizioni, il ricordo del distacco. Il bambino che sta partendo e che cerca di autoconvincersi che sarà solamente una grande vacanza ("una specie di avventura esplorativa" 43), che ritornerà entro al massimo un anno o due. Cerca di trovare risposte concrete a quello che gli sta accadendo. Sente la velocità del tappeto che gli viene sfilato da sotto ai piedi (per sempre): la sua casa, la sua famiglia, i suoi compagni di gioco, il suo mondo. Nel giro di pochi minuti passa da una profonda gioia per la partenza ad un senso di paura pietrificante. Si trova avvolto in un turbine inarrestabile: "non vedevo l'ora di partire. Perché la macchina andava così piano? Perché ci voleva tanto? Allo stesso tempo