

INEDITI

Federico

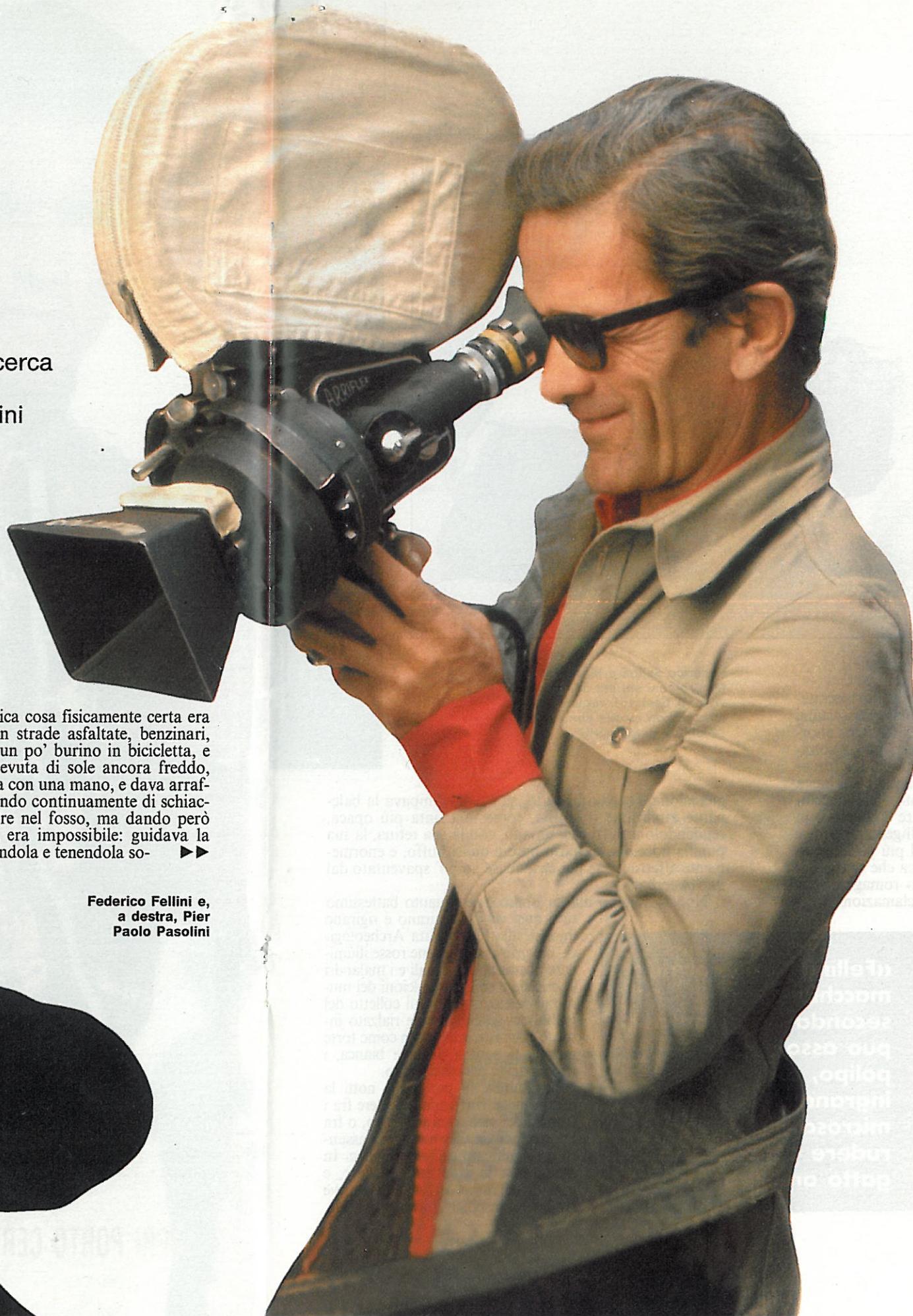
di Pier Paolo Pasolini

E' il 1965. Una coppia d'eccezione parte in macchina alla ricerca della "Bomba", la mitica battona romana. Sono Pasolini e Fellini. Non la trovano: ma dopo quell'insolito viaggio Pasolini scrisse uno straordinario ritratto, finora inedito, del regista riminese. Lo pubblichiamo. E Fellini, che l'ha letto con noi per la prima volta, risponde all'amico scomparso

Quello che segue è un testo inedito di Pier Paolo Pasolini del quale neanche Federico Fellini conosceva finora l'esistenza. Ora grazie all'uscita del volume "Le regole dell'illusione" (vedi scheda a fianco) viene sottratto agli archivi dei cataloghi cinematografici (fu usato nel 1965 in occasione dell'uscita de "Le notti di Cabiria") e consegnato al grande pubblico oltretutto al regista riminese protagonista di questo straordinario ritratto. A Fellini "L'Espresso" ha fatto conoscere il testo di Pasolini e chiesto di rispondere oggi, idealmente, allo scrittore scomparso. Fellini lo ha fatto con un'intervista che pubblichiamo a pag. 82.

Ricorderò sempre la mattinata in cui ho conosciuto Fellini: mattinata «favolosa», secondo la sua punta linguistica più frequente. Siamo partiti con la sua macchina, massiccia e molle, ubriaca e esattissima (come lui), da Piazza del Popolo, e di strada in strada siamo arrivati in campagna: era la Flaminia? l'Aurelia? la Cassia? L'unica cosa fisicamente certa era che si trattava di campagna, con strade asfaltate, benzinari, qualche casale, qualche ragazzo un po' burino in bicicletta, e una immensa guaina verde, imbevuta di sole ancora freddo, che rivestiva tutto. Fellini guidava con una mano, e dava arraffate qua e là al paesaggio, rischiando continuamente di schiacciare i ragazzetti burini o di finire nel fosso, ma dando però l'impressione che ciò, in realtà, era impossibile: guidava la macchina magicamente come tirandola e tenendola so- ►►

Federico Fellini e, a destra, Pier Paolo Pasolini



Un libro prezioso

Sarà di sicuro uno dei primi e più importanti appuntamenti culturali di quest'anno. Appuntamento duplice: in libreria a febbraio con un volume prezioso; a marzo, invece, al Palazzo delle esposizioni di Roma con un ciclo di conferenze. Si tornerà in tal modo a discutere di quello straordinario, e quanto assente ancora oggi, personaggio che è stato Pier Paolo Pasolini. Si tornerà a discutere del suo cinema. In maniera non celebrativa, non convenzionale: in maniera nuova. E la novità sarà prima di tutto costituita proprio dalla pubblicazione del volume "Le regole di un'illusione" (edito dall'Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini e distribuito da Garzanti). Un libro che non soltanto raccoglie interventi editi e inediti di gran parte dell'intelligenza italiana, chiamata a misurarsi con "l'occhio" pasoliniano, ma che presenta anche numerosissimi brani inediti (di cui in queste pagine diamo anticipazione) dell'autore di Casarsa. E si capisce che il ciclo di proiezioni dell'intero corpus cinematografico, a Palazzo delle esposizioni, assumerà il significato di una rilettura necessaria di tutto Pasolini.

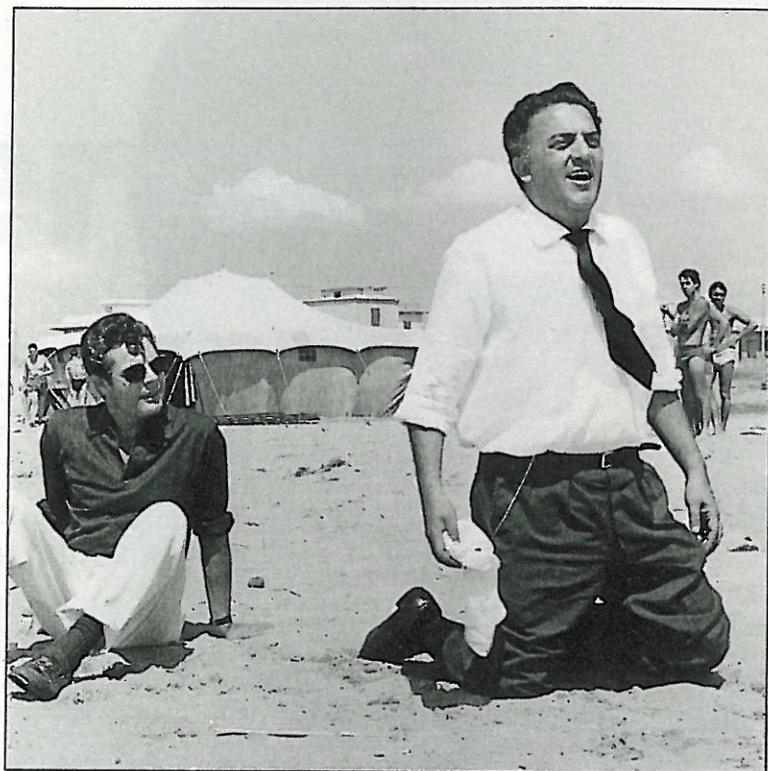
Curato da Laura Betti e da Michele Gulinucci (e con la collaborazione di Graziella Chiarocci, erede del poeta), questo volume è insomma qualcosa di più di una semplice ricognizione o sistemazione del lavoro cinematografico di Pasolini. Si tratta infatti di un testo fondamentale dal punto di vista critico: perché è lo stesso Pasolini, in tanti brani finora rimasti sconosciuti, a fornire chiavi di lettura e di accesso alla sua ricerca. Il tutto in un arco di tempo che abbraccia il periodo di lavorazione di "Accattone" fino alla realizzazione di "Salò o le 120 giornate di Sodoma". Come a dire tutto l'arco di una delle più fulminanti esperienze dell'intera storia del cinema.

M.F.

spesa con un filo. Una mano, dunque, appoggiata al volante della macchina, materna come una tardona e concentrata come un alchimista, con l'altra Fellini si girava e rigirava i capelli, usando il solo indice come tornio o fuso. Mi raccontava, trascinandomi in quella campagna perduta in un miele di suprema dolcezza stagionale, la trama delle "Notti di Cabiria". Io, gattino peruviano accanto al gattone siamese, ascoltavo con in tasca Auerbach.

Non capivo ancora Fellini: credevo di individuare in qualità di limite quella che è poi risultata la sua enorme e totale virtù.

Immaginate un lumacone grande come una città - Cnosso o Palmira - nel cui interno entrare come eroi di Rabelais: e lì dentro ritrovare cose dapprincipio deludenti, come un benzinario o una puttanelle che batte in costume da vignetta: provare un senso di sproporzione tra l'enormità dell'ambiente e la meschinità del concreto-sensibile ivi trasferito; ma poi un po' alla volta accorgersi che la lumaca-labirinto digerisce e assimila tutto nei suoi visceri, orrendi e radiosi, anche voi, se non state attenti.



Federico Fellini e Marcello Mastroianni sul set de "La dolce vita". A destra: il regista ri-minese con alcune comparse di "Giulietta degli spiriti".

La forma di uomo che Fellini possiede è incessantemente pericolante: tende a risistemarsi e riassetarsi nella forma precedente che la suggerisce. Una enorme macchia, che a seconda della fantasia può assomigliare a un polipo, a un'ameba ingrandita dal microscopio, a un rudere azteco, a un gatto annegato. Ma basta un colpo di ponentino, uno sbandamento della macchina, per rimescolare tutto, e ritrasformare il coacervo in un uomo: un uomo tenerissimo, intelligente, furbo e spaventato, con due orecchie create nel più perfetto laboratorio di articoli acustici, e una bocca che sparge intorno i più curiosi fonemi che incrocio romagnolo-romanesco abbia mai prodotto: gridi, esclamazioni, interiezioni, diminutivi, tutto l'armamentario della pregrammaticalità pascaliana.

Temevo, al suo referto sulle "Notti", la sproporzione tra il concreto-sensibile di tono, ambito e gusto realistico, e l'immaginario di provenienza quasi surreale, sia pure modificato dall'humour: e questo, annotato, dissi a lui, la sera dopo: sempre dentro il budello della sua macchina, ferma e illuminata in un vialone balordo, là dove poteva ormeggiare la gran "battona" da noi ricercata, la Bomba. Lui mi ascoltava accovacciato, acciambellato sul sedile rosso, come una chiozza, come una Madonna del Manto, col

«Fellini è un'enorme macchia che a seconda della fantasia può assomigliare a un polipo, a un'ameba ingrandita dal microscopio, a un rudere azteco, a un gatto americano»

guancione, l'occhio bistrato, su cui si stampava la balenante attenzione o l'ansia, come una tinta più opaca, rendendolo a tratti così umano, con la sua retina, la sua pupilla nocciola, da farlo parere quasi buffo, e enormemente affettuoso se per caso fosse un po' spaventato dal mio Auerbach.

Non trovammo mai la Bomba, per quanto battessimo tutti quei viali che girano e rigirano intorno alla Passeggiata Archeologica, coi gruppi di puttane rosse illuminate di striscio dai fanali e i malandri in cricche o soli, a cavalcioni dei muri, col culetto in alto e il colletto del giubbotto graziosamente rialzato intorno alle teste acconciate come torte nuziali, la scrima dritta e bianca, i ricciolotti, la cocca al vento.

La Bomba fu per molte notti la nostra meta: ritrovarla a battere fra i tronchi dei viali, o al Colosseo, o fra i portoni di via Cavour, aveva assunto un significato quasi simbolico. In realtà non la volevamo trovare; e non la trovammo. La Verità deve rimanere nascosta, interna e ideale.



Trovammo al suo posto molti facsimile: aspetti terreni e quotidiani della Verità. A palate. Io, dunque, credevo che la Verità fosse comune, dentro noi due: o almeno ci fosse in noi un terreno franco dove ospitarla, o ricostruirla, o analizzarla, insieme.

Nel copione che avevo letto sentivo il pericolo dell'errore che pure permene in quel capolavoro che è "La strada": il coesistere di una realtà "reale", vista con amore e pienezza (il mondo dell'Italia appenninica, con paesaggi e figure, piazzette e campi, soli e nevi, episodi in stile "humilis", addirittura "piscatorius", gente d'ogni giorno, contadini e puttane: il mondo, il mondo "tout court" insomma) e una realtà "stilizzata" (la realtà di Gelsomina e, in parte, del Matto): il coesistere di pura invenzione e un apriorismo stilistico; di poesia e di poeticità. Il problema era giungere all'amalgama: rialzare un po' verso Cabiria l'ambiente, e abbassare notevolmente verso l'ambiente Cabiria.

Questa operazione io credevo potesse avvenire in Fellini attraverso le vie razionali della critica e addirittura della... storiografia. In realtà Fellini, con la sua acutissima orecchia, doveva ascoltarli con la pazienza con cui si ascolta un matto: e naturalmente mi dava ragione, fingendosi tutto compreso del problema estetico così prospettato... Ma Fellini non è un innovatore cosciente

del gusto neorealistico in quanto momento culturale e storico: la sua innovazione è tanto più violenta e esplosiva quanto più è inconscia e non impegnata.

Egli si innesta nel rinnovamento neorealistico attraverso un apprendistato tecnico: come tale è tutto immerso nell'atto, bruciante nell'eccesso di luce. Calato nel suo particolare settore, Fellini - già per questa circostanza - non era in grado, e quindi non voleva, osservare l'orizzonte generale di una cultura in sviluppo. I dati dello sviluppo gli cadevano dal cielo, gli si formavano nell'anima. Che esistesse una realtà e un realismo, Fellini lo è venuto a sapere attra-

«La realtà di Fellini è un mondo misterioso, o orrendamente nemico, o perduto dolce, e l'uomo di Fellini è una creatura altrettanto misteriosa che vive in balia di quell'orrore e di quella dolcezza»

verso un processo immediato e non problematico. Rossellini può averlo influenzato nel senso che: l'amore per la realtà è più forte della realtà, l'organo visivo-conoscitivo restando enormemente dilatato dall'iperfunzione del vedere e del conoscere.

Il mondo reale dei film di Rossellini e di Fellini è trasfigurato dall'eccesso di amore per la loro realtà. Sia Rossellini che Fellini pongono nel rappresentare, nell'inquadrare, una tale intensità di affetto per il mondo messo a fuoco dall'occhio mille volte occhio della macchina, bruto, e ossessivo, da creare spesse volte magicamente un senso tridimensionale dello spazio (ricordate

la sequenza in cui i vitelloni rincasano di notte dando calci a un barattolo): viene fotografata anche l'aria.

Fellini ha in questo momento una funzione miracolosa: quella di salvare il neorealismo proprio nei suoi vizi: di renderlo valido nelle sue forme marcescenti e incantevole nelle sue fissazioni stilistiche.

Rinnovare coscientemente il neorealismo, individuandone reviviscenze, residui, errori, parrebbe in questo momento impossibile, proprio per la mancanza di una parallela e piena coscienza culturale: e, nella fattispecie, per il rilassamento politico dovuto a una nuova retorica nazionale, per la delusione successa all'entusiasmo nel campo dell'opposizione marxista.

Fellini, dicevamo, non è un innovatore conscio d'istituti stilistici; la sua coscienza stilistica è immensa, addirittura eccedente, mostruosa, ma è completamente calata, sprofondata nel mondo interiore e nella tecnica.

Del neorealismo ha preso tutto insieme virtù e vizi, freschezza e vecchiezza, incanto e ciarpame: e ha fatto tutto esplodere per un suo amore non solo prerealistico ma preistorico per la realtà. Ma che cos'è per Fellini questa realtà? E', direi, una composizione dal tono affascinante e patetico di mille particolari della realtà: dagli aspetti della natura, alle concrezioni ►►

ormai morte di una civiltà, ai prodotti sociali, ma, questi, in una loro forma estrema, immediata per un massimo di attualità, vicinanza e evidenza: modi e aspetti della sovrastruttura e del costume, meglio che della struttura e della storia.

E in effetti tale realtà sociale (vedi i vitelloni, vedi i bidonisti) amata di un amore sensuale e irrelato, è continuamente contraddetta nella sua razionalità, nella sua norma, dal prevalere dei personaggi straordinari, marginali, stravaganti: piccoli esseri inutili e dimenticati che accendono violente correnti d'irrazionalità nel mondo pur violentemente vero e attendibile che li circonda. La realtà di Fellini è un mondo misterioso - o orrendamente nemico, o perduto dolce - e l'uomo di Fellini è una creatura altrettanto misteriosa che vive in balia di quell'orrore e di quella dolcezza.

Così era Gelsomina, e così è, assai più poeticamente realizzata, Cabiria.

Uno stilista chiamerebbe il realismo di Fellini «realismo creaturale»: tipico realismo dei momenti di transizione vitali: in cui manca un'unica e assoluta ideologia su cui prospettare e integrare il mondo della creazione artistica, e manca quindi ogni certezza di comunicabilità e di conoscibilità.

Nei nostri giorni il mondo oggettivo, storico e sociale è diviso: le sue teologie morali hanno due direzioni: c'è una cortina non solo geografica che lo taglia, - immensa fenditura, - serpeggiante di idea in idea, di opera in opera, di stilema in stilema. Non po-

tendosi dividere in due, e non potendo essere tutto o da una parte o dall'altra, all'uomo moderno non sembra dunque restare, nell'interregno, altra possibilità di realismo che questo della creatura sola e sperduta a disperare e gioire in un mondo misterioso. Che è poi un momento prereligioso, o religioso nel profondo.

Fellini rappresenta questo momento della nostra storia: e, lo ripeto, con tanta maggior violenza, evidenza e fascino quanto più egli è mosso in questo piuttosto dall'istinto che dalla coscienza (enorme, e abnorme, peraltro, nel campo tecnico, nella magia del tono).

Con questa secrezione calcinata, cancerosa e preziosa come perla, con questo diamantifero bubbone, ho lavorato per alcune settimane, sempre sull'equivoco che dicevo: poi, piano piano ho capito. Fellini è una savana piena di sabbie mobili, per penetrare nella quale necessita o la guida nera della malafede o l'esploratore bianco della razionalità; ma poi né l'uno né l'altro basterebbero, e il territorio resterebbe inesplorato se Fellini stesso non mandasse, distrattamente, e come per caso, a guidarti un uccellino magico, un grillo sapiente, una pascoliana farfalla... Così infine ho potuto riassetare il rapporto. Ma forse non era necessario: Fellini prende comunque dai suoi collaboratori quello che deve prendere: che lo capiscano o non lo capiscano. Tu parli, scrivi, ti entusiasmi: lui ci si diverte, e silenziosamente pesca nel fondo. ■

LA RISPOSTA DI FELLINI «Io la "Bomba" l'avevo vista, una notte a Piazza Barberini. E la "Saraghina" nacque da quella visione. Volevo che Pier Paolo mi aiutasse a ritrovarla. E lui, un po' Virgilio, un po' Caronte, un po' sceriffo del West, mi portò nelle sue periferie...»

Pier Paolo

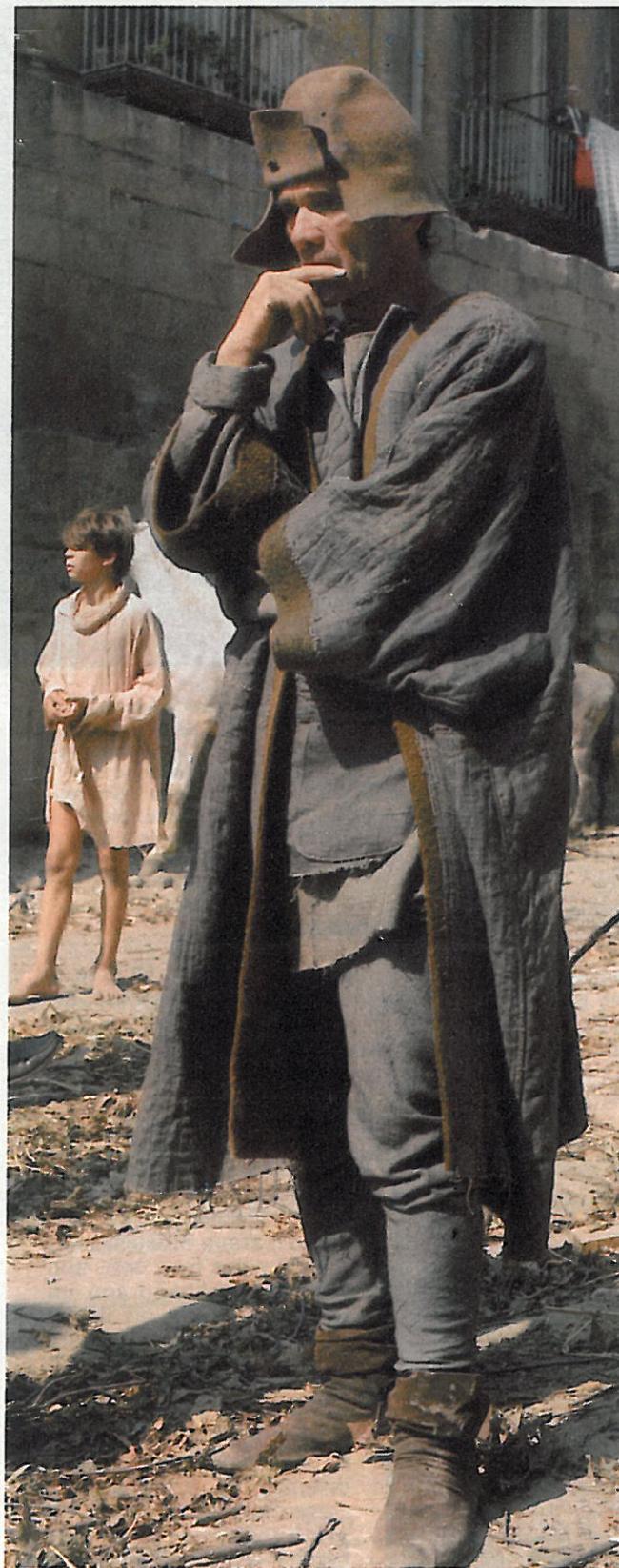
colloquio con Federico Fellini di Rita Cirio

Dapprima Federico Fellini ha detto di no. Aveva appena letto il bellissimo testo di Pasolini e non riusciva a capire come all'epoca potesse non averne avuto notizia. Sembrava incuriosito da questo ma anche molto amareggiato. Poi una telefonata il giorno di Natale con la risposta definitiva: «Va bene, accetto». Ecco dunque il testo della conversazione che abbiamo avuto, una sorta di dialogo metaforico, ma forse per questo ancora più suggestivo, con Pier Paolo Pasolini.

In che occasione ha conosciuto Pasolini?

«Gli telefonai dopo aver letto "Ragazzi di vita" per manifestare il mio entusiasmo; lui fu molto simpatico, parlò in termini lusinghieri dei "Vitelloni", di "La

Federico Fellini. A destra: Pasolini sul set del "Decamerone"



strada". Solo più tardi, quando fu pronto il copione di "Le notti di Cabiria" pensai di farglielo leggere per chiedergli una consulenza linguistica su certi modi di dire gergali. L'appuntamento era al bar Canova a Piazza del Popolo. Lo vidi arrivare e mi sembrò subito molto simpatico con quella sua faccetta impolverata, da muratorello, una faccetta da proletario, da peso gallo, da pugile di borgata. Accettò la proposta di collaborazione con entusiasmo, una qualità che me lo rese subito familiare. Era un uomo generoso, immediato. E partimmo per quelle passeggiate che lui descrive così bene».

Pasolini descrive la "forma Fellini" in vari modi: un polipo, un'ameba ingrandita, un rudere azteco, un uomo tenerissimo, intelligentissimo, furbissimo e spaventato, un gattone siamese, una lumaca-labirinto che tutto assimila. In quale di questi esseri si riconosce?

«C'era qualcosa di avido nei suoi occhi, una curiosità vivida, inesausta. Pasolini era insieme creatore e critico implacabile di quel che aveva inventato. Una qualità che a me manca completamente»

«In tutti quanti - beh, un po' meno nel lumacone - ma da un punto di vista letterario, detti da un poeta come era Pier Paolo li accetto. Certo, siamo un po' tutti lumaconi, anche lui aveva qualcosa di avido negli occhi, di attentissimo, una curiosità vivida, inesausta. La sua qualità che ho sempre apprezzato era la sua disponibilità ad essere un artista che assorbe, assimila, trasforma ma, nello stesso tempo, una parte del suo cervello

sembrava un laboratorio preciso, attentissimo dove quello che l'artista aveva creato veniva vagliato, giudicato, in generale con un consenso; essere insieme creatore e critico acutissimo, implacabile di quel che aveva inventato. Una qualità, questa inesauribile presenza critica, che a me per esempio manca completamente».

Racconti ancora qualcosa di quelle vostre passeggiate notturne alla ricerca di ambienti e di suggestioni per "Cabiria".

«Giravo con lui per certi quartieri immersi in un silenzio inquietante, certe borgate infernali dai nomi suggestivi, da Cina medievale, Infernetto, Tiburtino III, Cessati Spiriti. Mi conduceva come se fosse Virgilio e Caronte insieme, di entrambi aveva l'aspetto; ma anche di uno sceriffo, di un piccolo sceriffo che andava a controllare ambienti molto familiari. Si divertiva ai miei allarmi, era lì col sorriso di chi ha visto di più, di peggio, anzi si augura che il peggio possa accadere, da un momento all'altro, soprattutto per compiacere l'amico ospite e turista. Tanto c'era lui lì a spiegare e a difenderti, sceriffo conosciuto. Ogni tanto sbucavano da certe finestre, da certe porte, da angoli bui imprevedibili presenze, ragazzetti che lui si compiacereva di presentare come se fossimo in Amazzonia, tra ►►

esseri fantastici, selvaggi, antichi». Le ha mai dato l'impressione di una persona che avesse paura di qualcosa?

«Mi sembrava, per quel poco che lo conoscevo una persona che si inebriava anche del pericolo inteso nel suo aspetto diavolesco, sconosciuto, esaltante».

Ha raccontato la prima impressione che ebbe di lui. E l'ultima?

«Negli ultimi tempi portava gli occhiali neri, si vestiva come un personaggio da film di fantascienza di adesso, tipo Terminator, con i giubbotti di cuoio. E poi era diventato più silenzioso, tendeva alla immobilità. Ricordo una volta alla Saffa Palatino rimase seduto, immobile e silenzioso, per ore, su una seggiolina scomoda. Ci eravamo salutati con molta effusività, abbracciandoci, perché la nostra amicizia ricordava un po' la scuola, aveva bisogno anche del contatto fisico. Vedevo con piacere che la nostra amicizia continuava anche se qualche piccolo episodio avrebbe potuto allontanarci».

Di che si tratta? Che cosa era successo?

«Accadde quando, del tutto sconsideratamente, avevo convinto il vecchio Angelino Rizzoli a mettere insieme una casa di produzione che si chiamava "Federiz", dove la "z" stava per Rizzoli e "Federi" per Federico. Aveva l'ambizione, la Federiz, di aiutare

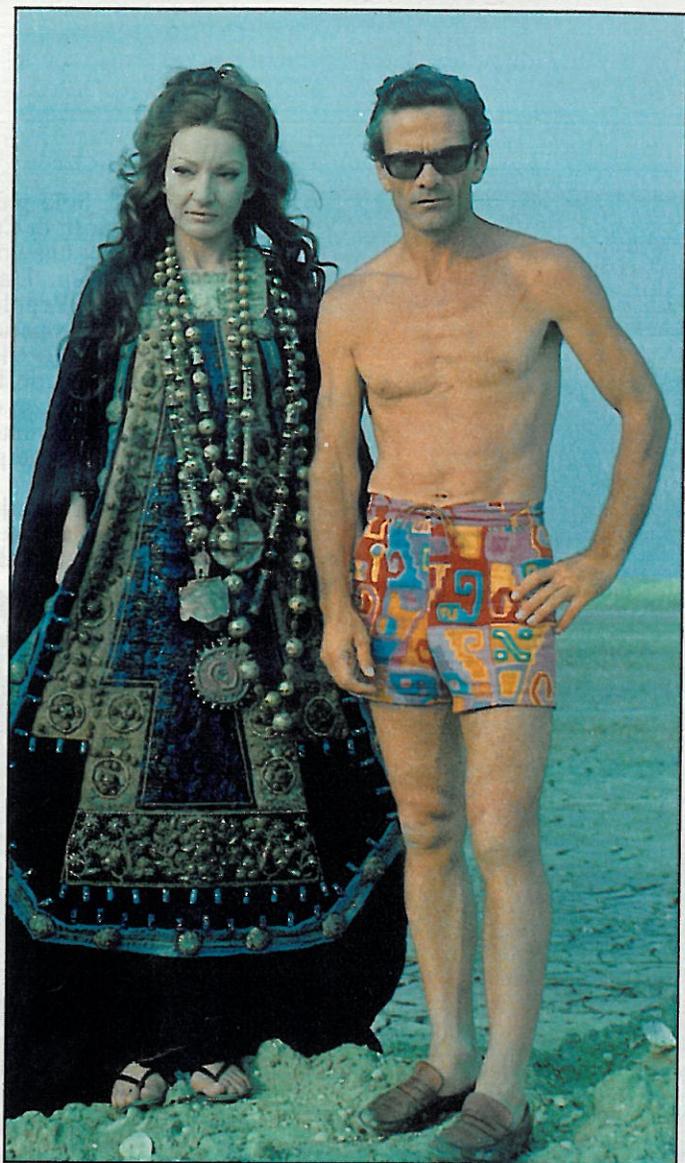
i giovani registi a debuttare. In realtà tutto quello che riuscii a fare per quella società fu di trovare un ufficio e di arredarlo. Mi divertii per mesi a trasformarlo in un vecchio convento o nell'osteria dei Tre Moschettieri. Ospitò per dieci mesi tutti i disoccupati di Cinecittà. Lì vicino a, via della Croce, poi c'era il ristorante Cesaretto e verso l'una era facile farsi portar su qualche piatto; era diventato più che altro una mensa. Ma i primi mesi l'entusiasmo era grande e anch'io ero convinto che avrei prodotto tanti bei film, che poi fecero altri: "Il cochesito" di Ferreri, "Il posto" di Olmi e "Accattone" di Pasolini. Pier Paolo era fiducioso di poter debuttare come regista. Il copione era bellissimo e lui chiese di poter fare dei provini. Si dovettero vincere le resistenze di Rizzoli e dell'altro socio, Clemente Fracassi, bravissimo ma con tendenza al pes-

«Negli ultimi tempi portava sempre gli occhiali neri, si vestiva tipo Terminator, con i giubbotti di cuoio. Ma aveva una sorta di dolcezza ferita, Pier Paolo. Suggestiva quel fascino misterioso e segreto che ho sempre immaginato avesse Kafka»

simismo e al catastrofismo nel fare i conti. Quanto a me giocavo a fare il produttore ed ero irresponsabile più che ottimista. Pier Paolo girò i provini e io, suggestionato dai pareri negativi di Rizzoli e di Fracassi oltre che da una troppo personalistica visione delle cose, giudicai e sbagliai».

Come andò a finire?

«Fui costretto a dire a Pier Paolo non la verità, ma che era meglio aspettare ma lui, intelligente com'era, capì che c'erano resistenze anche da parte mia, cosa non vera, e sorridendo con un po' di mestizia mi disse: "Certamente non posso fare il cinema come lo fai tu". Per fortuna incontrò subito Alfredo Bini e il loro sodalizio funzionò. Cercai di farmi perdonare quella presa di distanza, apprezzai persino esageratamente il film e soprattutto mi diedi da fare perché venisse liberato dal



Pier Paolo Pasolini e Maria Callas durante la lavorazione di "Medea". Sopra: un primo piano del regista che mima la macchina da presa



blocco della censura. Pasolini scrisse in quell'occasione un articolo sul "Giorno" in cui raccontava tutta la storia con onestà, con molta acutezza e anche un po' di umorismo, cosa che non apparteneva alle sue corde. In quell'articolo venni da lui battezzato come "l'elegante vescovone" per il modo in cui, con grande imbarazzo, gli diedi la notizia negativa sul suo film».

E la "Bomba" che avete cercato insieme inutilmente, esisteva davvero o era solo uno dei suoi fantasmi?

«Era una vecchia battona di cui avevo sentito favoleggiare da Ercole Patti i primi tempi che ero arrivato a Roma. In realtà la chiamavano "Bomba Atomica" e se ne parlava in un mitico caffè notturno che stava vicino al "Messaggero". Al giornale andavo di notte assieme a un leggendario redattore sportivo che collaborava anche al "Marc'Aurelio". Mi piaceva quella vita da giornalista come l'avevo immaginata stando a Rimini, come nei film americani quando Fred Mc Murray arriva in redazione, butta il cappello da lontano e centra l'attaccapanni. Dunque, una notte uscendo all'una dal "Messaggero" e risalendo verso piazza Barberini, ho visto la "Bomba". Era una specie di mongolfiera, tutta vestita di bianco, scendeva camminando al centro della strada, né su un marciapiede, né sull'altro, proprio in mezzo. E' quell'apparizione che ha dato vita alle varie Saraghine dei miei film. Parlando, anni dopo, con Pier Paolo mi ero messo in testa di ritrovarla, lui si era associato volentieri alla ricerca e cercava anzi di incuriosirmi ancora di più sulla vita notturna delle borgate».

È passata la pop art? Torno a dipingere

di Pier Paolo Pasolini

Quello che segue è un altro brano inedito di Pier Paolo Pasolini trovato tra le sue carte dopo la morte. Qui lo scrittore, siamo nel 1970, racconta del suo essere pittore.

Ho ricominciato proprio ieri, 19 marzo, a dipingere, dopo (tranne qualche eccezione) una trentina d'anni. Non ho potuto far niente né con la matita, né coi pastelli, né con la china. Ho preso un barattolo di colla ho disegnato e dipinto, insieme, rovesciando direttamente il liquido sul foglio. Ci sarà una ragione per cui non mi è venuta mai l'idea di frequentare qualche liceo artistico o qualche accademia. Solo l'idea di fare qualcosa di tradizionale mi dà la nausea, mi fa stare letteralmente male. Anche trent'anni fa mi creavo delle difficoltà materiali. Per la maggior parte i disegni di quel periodo li ho fatti col polpastrello sporcato di colore direttamente dal tubetto, sul cellophane; oppure disegnavo direttamente col tubetto, spremendolo.

Quanto ai quadri veri e propri, li dipingevo su tela di sacco, lasciata il più possibile ruvida e piena di buchi, con della collaccia e del gesso passati malamente sopra. Eppure non si può dire che fossi (e eventualmente sia) un pittore materico. Mi interessa più la composizione - coi suoi contorni - che la materia. Ma riesco a fare le forme che voglio io solo se la materia è difficile, impossibile; e soprattutto se, in qualche modo, è "preziosa".

I pittori che mi hanno influenzato nel '43 quando ho fatto i primi quadri e i primi disegni sono stati Masaccio e Carrà (che non sono, appunto, pittori materici). Il mio interesse per la pittura è cessato di colpo per una decina o una quindicina d'anni, dal periodo della pittura astratta a quello della pittura "pop". Ora l'interesse riprende. Sia nel '43 che adesso i temi della mia pittura non possono che essere stati famigliari, quotidiani, teneri e magari idilliaci. Malgrado la presenza cosmopolita di Longhi - la mia Nous nemmeno pregata, allora, tanta era l'adorazione - la mia pittura è dialettale: un dialetto come lingua per la poesia. Squisito, misterioso: materiale da tabernacoli.

Sento ancora - quando dipingo - la religione delle cose. Forse una parentesi di trent'anni fa si che, in questo campo, il tempo non sia passato, e io mi ritrovi, davanti a una tela, al punto in cui ho smesso di dipingere. Naturalmente tra i miei idoli (dimenticavo) c'era anche Morandi. Non posso allora tacere il mio immenso amore per Bonnard (i suoi pomeriggi pieni di silenzio e di sole sul Mediterraneo). Vorrei poter fare un quadro un po' simile a un suo paesaggio provenzale che ho visto nel piccolo museo di Praga. Nel peggiore dei casi, vorrei poter essere un piccolissimo pittore neocubista. Ma mai, mai, potrò usare il chiaroscuro né soffiare il colore, con la spugnosa purezza e perfetta pulizia che sono necessarie al cubismo.

Dopo tanti anni cosa resta, a lei, di Pasolini?

«Il rimpianto di non averlo visto più spesso, di non aver approfittato della sua generosità, della sua cultura. E poi, forse, mi illudo, se c'era qualcuno con cui confidarsi, credo che con me l'avrebbe fatto volentieri, probabilmente anche soltanto per stupirmi. O anche per tentare, come qualche volta è successo, di avere un punto di vista diverso dal suo in questo mondo che gli si presentava sempre più atroce, indecifrabile, minaccioso. Una volta mi disse: "La verità è che tutto è caos", ma in contrasto con questa frase che mi colpì per la sincerità beffarda che conteneva, c'era l'accettazione rassegnata e sconfitta. Aveva una sorta di dolcezza ferita, Pier Paolo, suggeriva quel fascino misterioso e segreto che ho sempre immaginato avesse Kafka».