

POETA DE LAS CENIZAS
Pier Paolo Pasolini

prólogo de Piero Gelli
traducción de Fernando González García

EDITORIAL



DELIRIO

POETA DE LAS CENIZAS

PIER PAOLO PASOLINI

EDITORIAL



DELIRIO

<i>Prólogo</i>	<i>11</i>
<i>Poeta de las Cenizas</i>	<i>21</i>
<i>Nota biográfica</i>	<i>57</i>

PRÓLOGO

Cuando el 2 de noviembre de 1975 el cuerpo destrozado de Pasolini fue hallado en el hidropuerto de Ostia, al horror y al dolor por esa muerte, rápidamente convertida en simbólica por mitografías literarias y religiosas, le siguió una especie de sorpresa, de turbación, de vacío para todos los que, de distintas maneras y por motivos diferentes, habían recorrido su propia existencia cultural reflejándose en aquella presencia dominante, ineludible, en el escándalo con el que aparecía en el candelero y en el que inevitablemente moría. Para mi generación, para mí, que era adolescente cuando en 1955 apareció *Chicos del arroyo*, al que cuatro años después siguió *Una vida violenta*, ese díptico de derrotados, ese acariciado, erotizado *Lumpenproletariat*, tan lírico en su cadencia neorrealista, constituyó una fulguración cuyas resonancias con frecuencia se volvían cada vez más fuertes en vez de apagarse, porque el autor no daba tregua: narrativa, poesía, cine, polémica literaria, civil y política, todo con el ímpetu incontenible de quien tiene que afirmar su propia autenticidad, realizar su propio deseo. De hecho, durante dos largos y densos decenios, desde los inicios narrativos y poéticos –aquellas ediciones de Garzanti, con sus cubiertas tan eficazmente llamativas para las novelas como gráficamente refinadas para la poesía–, al Salò-Sade, visto en una tristísima e inolvidable noche en el Salón Pier Lombardo, hoy Teatro Franco Parenti, nunca terminaban de saciar nuestra glotonería los «alimentos terrestres», a veces pedagógicos, a veces corsarios, del artista polimorfo. Lo cierto es que le éramos siempre fieles, incluso cuando era criticado desde la contestación, incluso cuando su éxito como cineasta le hizo popular entre esa sociedad opulenta tan invisible para él mismo. Fue inevitable: tras ese 2 de noviembre, todo el mundo quería para sí su Menalca, recuperar su libertad en la propia libertad condicional, mientras ya comenzaba la palinodia

de los literatos que no eran capaces de digerirlo cuando vivía. Mientras tanto, las sospechas sobre la modalidad del asesinato, las voces, las falsas primicias llenaban los periódicos y la televisión, aureolaban el martirio. Los textos literarios o no, que el cineasta había contribuido a relegar, quizá un poco demasiado, a la sombra, volvían a las librerías, agotándose y reeditándose rápidamente, todos, en espera de esos otros, póstumos, que desde *Cartas luteranas* (1976) hasta *Petróleo* (1992), por citar los más significativos, testificaban y confirmaban su enorme experimentación siempre activa, su resuelta pero operativa vitalidad. Pero todo esto pertenece a la crónica no sólo literaria del *Novecento* italiano, y debería quedar fuera de esta introducción si no fuera para recordar, al menos de pasada, ese mundo y esos personajes desaparecidos, los *confrères* de Pier Paolo que, como él, escribían, publicaban y comentaban, que se iban con él de vacaciones o se pasaban las horas en un cotidiano intercambio concordante y discordante. Si Pasolini dice todavía algo a los que no son estudiosos, ¿qué ha sido de los demás? ¿Qué ha sido de Moravia, Elsa Morante, Paolo Volponi, Sandro Penna, Dario Bellezza, Enzo Siciliano y muchos más que conocimos y amamos? Sus libros ya no se leen, desaparecen poco a poco de las estanterías de las librerías que hoy ya no tienen catálogo; vuelven curiosamente, como sombras en las páginas de un siglo XX revisitado. En cuanto a Pier Paolo Pasolini, es cierto que gracias a su fuerza icónica y a su actividad polimorfa siempre es recuperado de un modo u otro y que no ha sufrido el ultraje del silencio, pero eso se debe a su estatura de artista. Sí, pero ¿dónde colocarla, dada la enorme vastedad de sus manifestaciones? Ya, durante los primeros años después de su muerte, sus amigos más queridos se preguntaban frecuentemente qué quedaría en el futuro que pudiera testimoniar el valor de su obra. En aquellos momentos, por ejemplo, dos de sus más queridos compañeros, que lo acogieron y le apoyaron desde el principio, Attilio Bertolucci y Alberto Moravia respondían a quienes les preguntaban con una reflexión murmurada que parecía provenir de un movimiento de las entrañas, una respuesta antitética: para el poeta, el amigo era grande sobre todo en la narrativa, para el otro, sin embargo, su grandeza estaba en

la poesía. Dos ejemplos preclaros de una opinión contradictoria que se podía encontrar, difusa, también en ambientes menos cercanos: como buscando la distancia ante una ósmosis embarazosa. Hoy, en este tiempo de mutaciones tan turbadoras, ahora que pasión e ideología parecen abandonadas, derrotadas, habría que preguntar a las nuevas generaciones qué es lo que aprecian de Pasolini, una figura que para muchos jóvenes pertenece a una historia casi remota, de la que en resumen tienen pocos datos, de quien conocen alguna película, el trágico final y a lo mejor unos pocos textos de una producción dispersa en tantas actividades. En mi opinión, la respuesta la dio Zanzotto, cuando en 1980 escribió: «¿Con todo lo que ha escrito y creado en los campos más variados, es justo calificar a Pasolini sobre todo con el nombre de poeta? Sí, y en la acepción más embarazosa e inusual que puede asumir este término».¹ La dimensión lírica, la obsesión lírica, atraviesa toda la vida y la actividad de Pasolini, junto con esa conciencia, que lo crucifica, de su inactualidad, más aún, de su ridiculez. Y sin embargo, no puede hacer otra cosa: la lírica se insinúa por todas partes, nace de cualquier pretexto y contra todo pretexto. Como afirma el autor en este poema autobiográfico, y lo afirma de pasada, como por casualidad, pero no por eso menos significativamente, es la gran poesía de la impoeticidad: una poesía total, una poesía sucia, que tiene que ocuparse de todo, como la prosa; por lo demás, se trata de una idea bastante vieja, que se remonta a los años cincuenta, a un proyecto de la revista *Officina*. Hoy podría gustar imaginarse a Pasolini como un precursor de los raperos, el más clásico de los raperos.

Este poema, un poco en estado bruto, como tantos materiales que el autor pensaba retomar y arreglar, se encuentra ahora en una única copia escrita a máquina en el fondo Pasolini del «Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti», del Gabinetto Vieusseux de Florencia. La primera persona que habló de él fue

1 Andrea Zanzotto, *Scritti sulla letteratura*, Oscar Saggi Mondadori, Milano, 2001, II vol. p. 153.

Enzo Siciliano en su biografía,² donde dice que se trata de una entrevista inédita dictada para un periodista no identificado de Nueva York. Siciliano la publicó después en la revista «Nuovi Argomenti» (julio-diciembre, 1980), y hoy podemos encontrarla también en el segundo volumen dedicado a la poesía, en la monumental edición de las obras completas, en diez tomos, que ha editado Walter Siti.³

Se trata de un texto brutal, episódico, intencionalmente epidéctico por la voluntad de presentarse a un hipotético público nuevo que probablemente no lo conozca más que como cineasta, y así vemos a Pasolini recorrer momentos importantes de su pasado, ganglios vitales de su creatividad, el Friuli de Casarsa, la madre, la muerte del hermano, la relación con el padre, la fuga a Roma, las primeras publicaciones, los procesos: acontecimientos y episodios que el lector italiano de entonces conocía bien, o por estar diseminados en muchas obras, o por pertenecer a la crónica diaria. Y luego, en la última parte, dos largas secuencias sobre la actualidad: la primera sobre el estado de los trabajos *in progress*, la otra, entre declaración poética, manifiesto filosófico-existencial y desesperada comunicación. Desde el principio de los años sesenta Pasolini se ha dedicado al cine, y ha descubierto que el cine es la lengua escrita de la realidad, de esa realidad que la palabra, la escritura, ya no consigue restituir. La fuerza de este «descubrimiento» es tan urgente que en ese mismo período aparece teóricamente enunciada en un ensayo titulado «La lengua escrita de la acción», que por contraste quisiera señalar también la imposibilidad de cualquier otro modo de expresión: «Las acciones de la vida serán sólo comunicadas/ y serán ellas la

2 Enzo Siciliano, *Vita di Pasolini*, Rizzoli, Milano, 1978.

3 Ver Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, editado por Walter Siti y con un escrito suyo; estudio introductorio de Fernando Bandini, y cronología a cargo de Nico Naldini, Meridiani Mondadori, 2 vol., Milano, 2003. El poema está en el segundo tomo, en la sección «Raccolte minori e inedite», pp. 1261-88.

poesía» escribe aquí en los últimos versos. Luego, como repensándolo, ante tal renuncia, ante un rechazo tan radical del valor estético y ético de la literatura, abre espirales que apuntan hacia la inefabilidad de la poesía, quizá reservada a los coetáneos y a los más jóvenes, capaces todavía de ilusionarse y afirmar seguidamente, como deseo de felicidad, que la forma más alta y pura de la expresión artística es la música. La tortuosa meditación de Pasolini, en la que afloran resabios decadentistas, por otra parte siempre presentes en él, se anima sin embargo aquí con un vigor inusitado, testimoniado en las obras en proyecto que describe y en esa llamada a la vida como acción que sin duda tiene que ver con la toma de contacto físico y palpable con el nuevo mundo –pero también con los nuevos conocidos– y con la convicción, si no ya de potencialidad revolucionaria en una Italia que fluye hacia el revisionismo, de lucha exultante para la conquista de derechos civiles y morales: «En América, a pesar de mi brevísima estancia, he vivido muchas horas en el clima clandestino, de lucha, de urgencia revolucionaria, de esperanza, que pertenecen a la Europa del 44 o del 45. En Europa todo ha terminado: en América se tiene la impresión de que todo vaya a comenzar. No quiero decir que en América haya una guerra civil, o algo parecido, ni quiero profetizarla: sin embargo se vive allí como en una vigilia de cosas grandes».⁴ En resumen, Pier Paolo descubrió los *States*, y como muchos intelectuales marxistas de aquella época se enamoró de ellos, como había previsto Elsa Morante, en 1959, escribiéndole desde Manhattan: «Esta no es una ciudad, sino la ciudad, es el universo, el firmamento, las vísceras de la tierra. ¡¡Te gustaría!!».⁵ A principios de agosto de 1965, volviendo del Festival de Montreal donde se había proyectado *Pajaritos y pajaracos*, el escritor llega por primera vez a Nueva York, una breve visita que basta para seducirlo, entusiasmarlo. De hecho, vuelve

4 Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*. «Appendice. Guerra civile», Garzanti, Milano, 1972, p. 145.

5 Pier Paolo Pasolini. *Lettere 1955-1975*, Nico Naldini (Ed.), Einaudi, Torino, 2 vols., 1988, vol. II, p. LII.

en septiembre del mismo año y permanece un período más largo, visita Harlem, frecuenta el Village, va a Brooklyn, se encuentra con los pacifistas, con los Black Panthers, pero también con los neonazis que se manifiestan a favor de la guerra del Vietnam, conoce a Allen Ginsberg: «Amo a Ginsberg: / hacía mucho que no leía poemas de un poeta hermano», escribe en este texto en medio del fervor del encuentro y de las lecturas. Porque el poema nace como un torrente, en el intervalo de agosto entre los dos viajes, y hubiera debido titularse *Who is me*, parafraseando el célebre sintagma angloamericano *Who is Who*, que solía utilizarse para publicaciones de carácter biográfico. Este improbable título tiene el candor violento que caracteriza todos los descubrimientos de Pasolini, desde los prados de Casarsa hasta las aceras de Manhattan, desde los estudiantes de Ciampino hasta el público desconocido y multirracial de los Estados Unidos. Y en la degradación de los barrios periféricos, en los rostros borrachos y drogados de los *homeless*, en la vitalidad de tantos marginados encuentra aspectos que le recuerdan a la amada África. Es lo que le declara a Oriana Fallaci, que le acompañó un poco durante el septiembre de aquella primera estancia.⁶ Y de hecho, después de Nueva York, se dirige a Marruecos para buscar la ambientación de la que será su próxima película, *Édipo rey*, la más íntimamente suya, porque ese texto tan cargado de connotaciones le permite transponer, poner en escena fantasmáticamente, y según él definitivamente, en un asomarse inexhausto, aquel caos, esa cosa demasiado paterna que es el dispositivo preconsciente de cada una de sus necesidades vitales y artísticas, y lo reviste, como queriendo liberarse de él para siempre, desafiando su clasicismo, con material étnico en estilemas estetizantes. Llegará después el mensajero hierofánico, erógeno, de *Teorema* (1968), donde Pasolini multiplica y elabora hipóstasis freudianas mediante simbolismos bíblicos y denuncias marxistas. Pero en este punto,

6 Oriana Fallaci, «Un marxista a New York». *L'Europeo*, 13 de octubre de 1966, ahora en Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Walter Siti y Silvia De Laude (Eds.), con un ensayo de Piergiorgio Bellocchio, Meridiani Mondadori, Milano, 1999, pp. 1597-1606.

y antes de seguir con el poema en cuestión, hace falta recordar sobre todo a quienes no vivieron los sesenta, quién era el poeta de las cenizas y cuál era su papel en el escenario literario y político de la época, aunque mucho se puede deducir de la lectura del texto. El escritor se había alejado de la narrativa por el cine, aunque a finales del 65 publicó con Garzanti *Ali dagli occhi azzurri*, una recopilación de relatos «abiertos» (escritos entre 1950 y 1965) donde se comprueba, en su variedad, y en el abandono del Neorrealismo, una infatigable experimentación con la escritura «por hacerse». Si los filmes, escandalosos, amados y odiados, le han proporcionado una visibilidad europea pero todavía elitista, culta –a pesar de que la sociedad intelectual de entonces era más vivaz, incisiva y estaba mejor pertrechada que la de hoy–, el éxito de taquilla llegará sólo con *Teorema* y la *Trilogía de la vida*⁷ con su erotismo programático. Estos son para él años densos: trabajo, viajes, compromisos, polémicas civiles y políticas, incluso persecuciones. La sociedad italiana está cambiando, como las barriadas romanas, el comunismo se instaura en el revisionismo y la burguesía italiana triunfa y se anexiona la clase trabajadora y campesina. Son ideas que el escritor grita y que desembocarán, con la llegada de la contestación, para él irremediamente burguesa, en el estallido del poema-panfleto *¡A los jóvenes!*, que publica L'Espresso en junio del 68, con el consiguiente avispero de polémicas⁸. Todo esto, sin embargo, pertenece a un futuro cuyas escaramuzas Pasolini quizás ha entrevisto ya en América, en la voz de los beatnik y de su Ginsberg. Volviendo a nuestro año,

7 *El Decamerón* (1971), *Los cuentos de Canterbury* (1972) y *Las mil y una noches* (1974). El 15 de junio de 1975, ante la relajación de la censura en relación con sus tres películas y la tolerancia represiva de la sociedad de consumo, escribe *Abjuración de la Trilogía de la vida*, luego incluida en *Lettere luterane*, Einaudi, Torino, 1976 (Garzanti, Milano, 2009).

8 Muchos recordarán la acusación contra los estudiantes «que tienen caras de hijos de papá»: «Cuando ayer en Valle Giulia os peleasteis/ con los policías/ ¡yo simpatizaba con los policías!/ Porque los policías son hijos de pobres.» Feos versos, como admitirá el propio autor, especificando su intencionalidad irónica.

en marzo una grave hemorragia debida a una úlcera le obliga a guardar un mes de cama; y aunque la curación parece revitalizarlo, y en la larga convalecencia lee y escribe, esboza las que van a convertirse en las seis tragedias de su teatro en verso y muchas cosas más, esa primera enfermedad seria de su vida le va a dejar una especie de huella psíquica. Se ve desde los primeros versos. Ese recalcar la edad tan bien llevada que pareciera tener, aunque sea a la sombra, veinte años menos, denota un problema que emerge como una obsesión: envejecer, debilitarse, enfermar es, para la vitalidad y la corporeidad pasoliniana, una desesperada presencia de muerte.

Este es el fondo sobre el que nace y crece el poema autobiográfico y también decrece, como el enamoramiento por América, donde Pasolini volverá, pero con ojos desilusionados. Por otra parte, son muchas las urgencias que se acumulan, los compromisos que se encabalgan y que ya se han subrayado. El poema es retomado al año siguiente, como atestiguan las fechas al pie, y luego permanece así, en ese estado de texto mecanografiado inquieto e incierto,⁹ con su título rodeado, los vacíos que rellenar, palabras que colocar o sustituir, las numerosas correcciones y partes tachadas, que no hemos recuperado aquí más que cuando generaban incomprensión, porque esta no quiere ser una edición filológica, que por otra parte ya existe. Además, ya se sabe que Pasolini, en su total autobiografismo, encuentra siempre la manera de retomar lo eliminado, destinado aquí a desconocidos lejanos que no conocen a Marx ni los problemas que agitan a Italia y a Europa.¹⁰ Aquí, la ocasión americana le sirve para re-

9 También en su probable destino: piénsese en los dólares en lugar de libras, o en el enmascaramiento irónico de los productores Amoroso y Amato, que se convierten en Loving y Loved.

10 Un largo ejemplo de parte tachada, entre los versos «Estuve con los jornaleros y leí a Marx» y «¡Grande es tu espiritualismo, América!». Pasolini tachó este fragmento: «¿Se puede ser hombres reales y no conocer a Marx?/ Yo creo que es imposible:/ y tú, periodista americano/ para el que escribo este viejo poema/ tienes un vacío dentro/ la ignorancia de Marx./

afirmarse a sí mismo, rechazando ser un «animal que produce estilo», y fingiendo hablar a tabula rasa, la voluntad y la decisión que nacen de la desconfianza y del desencanto, pero también de nuevas y vertiginosas posibilidades expresivas. Por eso en la autobiografía a las descripciones e intenciones en proyecto se le añaden afirmaciones invectivas y parenéticas, como una elucubración en falsete y, sólo muy de vez en cuando, fulgores de la poesía de antaño, como surgidos por casualidad, de aquella poesía que nos habíamos acostumbrado a leer en las recopilaciones anteriores. Y siete años separan *Poesía en forma de rosa* (1964) de *Trashumanar y organizar* (1971), en el que se reelaboran en profundidad muchos de los temas de este poema. Ese último libro desconcertó a la crítica: quizá su lirismo prosaico, su lírica «sucía». Algo había sucedido que el poema inédito documenta de alguna manera, y este es el motivo de su interés y fascinación. Poeta por vocación, por elección, por suerte, por necesidad, por desgracia, como un Schibboleth¹¹ que te identifica y te mata,

Y este es un vacío que se abre en el corazón de toda América./ Os doy un ejemplo: sería como no conocer a Freud/ hablando de sexo, de hijo y de madre./ ¿Es concebible una ignorancia así?/ En ese filme mío del que hablaba, el del *humour*,/ hay un San Francisco un poco velazqueño/ que dice, como cláusula o moraleja, palabras de Pablo VI a la ONU:/ Todos las toman por palabras de Marx,/ fue una broma mía./ Pero, ¿lo veis?, ese vacío es imposible./ Aquí tienes nostalgia de Europa/ porque tu país es todavía/ ineluctablemente una excolonia:/ tienes su vergüenza y sus remordimientos./ Pero recuerda que el esnobismo/ de ser europeo/ sólo se satisface/ conociendo a Marx/ desconsagrando la inocencia de la economía/ y del espiritualismo./ Creo no haber tenido en los ojos lágrimas más amadas/ (desde ya hace casi un decenio no soy un poeta civil/ que se conmueva por cosas públicas)/ que cuando vi en el corazón de Manhattan/ desierto en el domingo/ negros sobre un palco bajo el sublime rascacielos de la Pan American/ que acompañados por un muchacho blanco/ delgado y triste con la guitarra eléctrica, cantaban en una roja manifestación de pacifistas».

11 Schibboleth: «voz hebrea que es interpretada como espiga, y fue usada para reconocer a los enemigos. Cfr. *Biblia* (Jueces, XII, 6): «Dí schibboleth, y él respondía sibboleth, no pudiendo pronunciar la palabra, y de inmediato lo degollaban». Así se utilizó en tiempo de las Vísperas la palabra *ciceri*, que los franceses no podían proferir. Por extensión, schibboleth sirve

como su Rimbaud en África, la pérdida edénica, narcisista, uterina del Friuli primero y de Roma después, significan para él perder la gracia. Y si quedan sólo religión y transgresión como única esperanza, entonces gracia y poesía hay que buscarlas en otra parte.

Piero Gelli (2010)

como signo distintivo de persona o casta». Alfredo Panzini, *Dizionario Moderno*, novena edición, Hoepli, Milano, 1950. Véase el uso que hace Jacques Derrida a propósito de Paul Celan (Jacques Derrida, *Schibboleth, pour Paul Celan*, Galilée, Paris, 1986).

POETA DE LAS CENIZAS

Advertencia: Las partes que aparecen comprendidas entre los signos < > indican los fragmentos que Pasolini había rodeado con un círculo, como indicando una duda o un posible replanteamiento.

El signo (...) corresponde a versos desechados por el autor.

Soy uno
 que nació en una ciudad llena de pórticos en 1922.
 Tengo pues cuarenta y cuatro años, que llevo bien
 (ayer mismo dos o tres soldados, en un bosquecillo de putas,
 me echaron veinticuatro –pobres muchachos
 que han tomado a un niño por un coetáneo suyo–);
 mi padre murió en el 59,
 mi madre vive.
 Todavía lloro, cada vez que pienso
 en mi hermano Guido,
 partisano muerto por otros partisanos, comunistas
 (entró en el Partido de Acción por consejo mío:
 él había empezado en la Resistencia comunista),
 en los montes, malditos, de un confín
 talado con pequeños cerros grises y desconsolados prealpes.¹

1 En realidad el padre, Carlo Alberto, oficial de carrera, murió en Roma en diciembre de 1958. El hermano Guido, su hermano menor y único, nacido en Belluno en 1925, fue asesinado en los montes cividaleses, cerca del pueblo de Porzús, el 7 de febrero de 1945. El episodio, conocido como *Masacre de Porzús*, uno de los más oscuros de la Resistencia, ocurrió tras los desencuentros militares, políticos e ideológicos entre la Liga de los Comunistas de Yugoslavia y las formaciones partisanas de orientación católica y laico-socialista. La masacre de algunos de los componentes de la Brigada Osoppo, entre ellos Guido, fue llevado a cabo por comunistas afines a Tito y algunos miembros de los Grupos de Acción Patriótica por «oportunismo en la relación con los eslavos. Pasolini no se cansará de denunciar la “invasión disimulada” de estos últimos, amenazadora incluso después del final de la guerra.» (cfr. Nico Naldini, *Breve vita di Pasolini*, Guanda, Milano, 2009, p. 36).

En cuanto a la poesía, comencé a los siete años:
pero no fui precoz más que en la voluntad.
Fui «un poeta de siete años»
—como Rimbaud—² pero sólo en la vida.
Ahora, en un país entre el mar y la montaña,
donde estallan grandes tormentas, en invierno llueve mucho,
en febrero se ven las montañas claras como el vidrio,
un poco más allá de las ramas desnudas, y luego nacen las
 prímulas en zanjás
inodoras, y en verano las parcelas, pequeñas, de maíz
alternándose con el verde oscuro de la alfalfa
se dibujan contra el cielo vago
como un paisaje misteriosamente oriental
—ahora, en ese país,
hay un cajón lleno con los manuscritos de uno de tantos
 muchachos poetas.
Lo más importante de mi vida ha sido mi madre
(sólo ahora se le ha unido Ninetto).³
En el 42, en una ciudad donde mi pueblo es tan particular
que parece un país de ensueño, con la gran poesía de la
 impoeticidad,
hormigueante de gente campesina y pequeñas industrias,

2 La referencia es a Arthur Rimbaud (1854-1891) y a su poema *Les poètes de sept ans*, tomado sin embargo de la biografía de Ardengo Soffici (1879-1964), *Arthur Rimbaud*, cuyo primer capítulo se titula «Il poeta di sette anni». Publicado en 1911 en Quaderni della Voce, esta monografía ha sido reeditada muchas veces (ahora en Vallecchi, Firenze, 2002), y es el primer libro que trajo a Italia el mito de Rimbaud.

3 Se trata de Ninetto Davoli. De origen calabrés (San Pietro a Maida, 1948), creció en una barriada romana. Pasolini lo encontró y lo amó durante toda la vida. Lo ha dirigido en nueve películas, desde su primera aparición en *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) y en *Uccellacci e uccellini* (1966), al lado de Totò, hasta *Il fiore delle Mille e una notte* (1974). Tras la muerte del amigo y mentor, Ninetto ha continuado su actividad de actor, extendiéndola también con éxito al teatro. En 2001 participó en el documental de Laura Betti *Pier Paolo Pasolini e le ragioni di un sogno*. En 2008 recibió el premio Ioma (Italian Online Movie Awards) por toda su carrera.

mucho bienestar,
buen vino, buena mesa,
gente educada y tosca, algo vulgar pero sensible,
en esa ciudad publiqué el primer librito de versos,
con el título, para entonces conformista, de *Poemas de Casarsa*,
dedicado, por conformismo, a mi padre,
que lo recibió en Kenia.
Estaba allí prisionero, víctima ignorante y acrítica
de la guerra fascista.
Le gustó muchísimo recibirlo, lo sé:
éramos grandes enemigos,
pero nuestra enemistad formaba parte del destino, estaba
fuera de nosotros.
Y prueba de aquel odio nuestro, prueba irrefutable,
signo de una ciencia que no yerra,
—*que no puede errar*—
¡ese libro dedicado a él
estaba escrito en dialecto friulano!
¡El dialecto de mi madre!
El dialecto de un mundo
pequeño, que él sólo podía despreciar
—o aceptar con la paciencia de un padre...
Y eso por una contradicción precedente:
¡una más de esas que no pueden engañar a los científicos!
Donde se hablaba aquel dialecto, él se había enamorado.
Enamorado de mi madre.
Así, por ella, el mundo pequeño, inferior,
campesino, casi negro, que despreciaba,
lo hizo esclavo:
pero nada, él no lo sabía.
No sabía que su amo era ese amor
que a través de una mujer niña (¡mi madre!)
bella, de hermosa garganta, con el alma demasiado inocente
de ángel que no sabe vivir fuera de los pueblos, de los campos,
había evaporado todas sus certezas morales
de mísero hombre hecho para ser él, el amo.
Así, ahora, aquel dialecto,