

# From Pasolini to Moro: Notes on two unburied corpses and Italian cinema

This text sets out to present the cinematic representation of Pier Paolo Pasolini and Aldo Moro from the idea of the “unburied corpse”. I propose here that, due to the circumstances of their deaths, the lifeless bodies of the filmmaker and the politician do not endorse their public identity but rather overflow and unfold it. Their corpses configured an identity of ordinary man that replaced the image of the public man in the Italian collective imagination and contended to the public character the space of representation. The text recovers some proposals of *The Moro Affair* (*L'affaire Moro*, Leonardo Sciascia, 1978) to reconstruct the links between these two protagonists of the intellectual and political life of the Years of Lead. I also analyze the way in which Italian cinema has attempted to interpret the split figures of Moro and Pasolini and their unburied corpses.

## Keywords

CORPSES  
ALDO MORO  
PIER PAOLO PASOLINI  
YEARS OF LEAD  
LEONARDO SCIASCIA  
ITALIAN CINEMA

Date of reception: 19/07/2018  
Date of acceptance: 16/06/2019

**Annalisa Mirizio** Serra Húnter Associate Professor in Literary Theory and Comparative Literature at the Universitat de Barcelona, where since 2009 she has taught the module “Literature and cinema”. Her current research is focused on the circulation of critical paradigms from literary theory to film theory and the uses of literary thought in filmic creative practices. Since 2012 she has coordinated the research group *GLiCiArt. Grup de Recerca sobre Literatura, Cinema i Altres Llenguatges Artístics* at the Universitat de Barcelona (<http://www.ub.edu/gliciart/>). She is the author, among other essays, of *Los antimodernos del cine: una retaguardia de la vanguardia* (Pigmalió, 2014).

## 1. Unburied corpses

In the history of democratic Italy – that history which begins in 1945 with the bodies of Benito Mussolini and Clara Petacci being displayed in the Piazzale Loreto of Milan – there are at least two corpses that are somehow still “unburied”. The first one is writer and filmmaker Pier Paolo Pasolini, murdered on November 2nd 1975 on a piece of waste ground in the Idroscalo area in Ostia (Rome), in circumstances that have not been clarified to this day. Thus, despite the sentence in 1979 of the only person charged with the crime (the then-minor Pino Pelosi, who died in July, 2017), and despite the 40 years of investigation into the possible political culprits for the crime (the investigation was archived in May 2015, see ZECCHI, 2018), the case is still open and, as *La Repubblica* journalist Paolo Mauri observed, this means that Pasolini’s corpse “can’t be removed”, but “is still virtually there”, on that piece of waste ground. Meanwhile, in Italy we still can’t mourn; instead, we are experiencing the “presence of his absence” (MAURI, 2018).

The second corpse that, in my view, could still be considered unburied is that of Aldo Moro, President of the Christian Democracy (DC) party who was kidnapped by the Red Brigades on March 16th, 1978, in Rome and held for 55 days in an apartment in the capital city until May 9th, when he was taken out and executed. The “Moro case” has also been the object of an endless number of research studies and investigations which have all concurred, albeit in different ways, in highlighting the ineptitude of Italian police, the involvement of the Masonic lodge *Propaganda due* (P2) and the complicity of politicians and clergymen in the tragic outcome of the kidnapping (COLOMBO, 2018). Having felt betrayed and abandoned by his party members, in his last letter to his family, Moro specifically rejected any kind of state

funeral. However, and in spite of this last wish, he was given two funerals: a private one, attended only by his family, and a public ceremony with a mass given by Pope Paul VI, at which Italy’s entire ruling class was present, and from which not only Moro’s family was absent but also the politician’s body. The empty coffin around which the politicians prayed allows us to consider the corpse of the President of the DC as still unburied.

Just like with the death of Pasolini, Moro’s has also remained inscribed in Italy’s history as one of the most symbolic events of what became called the “Years of Lead” – that period which began with the bomb at Milan’s Piazza Fontana on December 12th 1969, and which, according to some, ended precisely with the kidnapping of the politician, though others claim that it lasted until the terror attack in Bologna on August 2nd 1980.

In both cases – that is, both the filmmaker’s murder and Moro’s kidnapping and execution – there seems to be a (surprising?) correspondence of left-wing revolutionary interests and reactionary right-wing ploys, also involving the Masons. In her research into Pasolini’s death, journalist Simona Zecchi recalled that many considered it to be an anticipated or even “desired” epilogue – the “violent life” that Pasolini had explored (according to a message by the Italian Communist Party [sic] that was published in *L’Unità* on November 3rd) had been the cause of his demise (ZECCHI, 2018: 27-28). And as for Moro, with regard to this unusual convergence between the left and right wing, we only need to remember that on the same day Moro was kidnapped, the government led by Giulio Andreotti (about whom there were many reservations even in his own DC party) came to power, partly thanks to the votes of communist members (PCI) of the Parliament and the Senate.

## 2. Regarding an “enigmatic correlation”

Perhaps it wasn't just an odd coincidence dictated by political courtesy that Moro, along with the PCI secretary Enrico Berlinguer, was the only statesman to send a personal message of condolence to Pasolini's mother (ZECCHI, 2018: 293). Just like it might not be unimportant to remember that, in one of the last articles that the filmmaker wrote, “The power vacuum in Italy” (*Il corriere della sera*, February 1st 1975; PASOLINI, 2009: 158-163; English translation in PASOLINI, 2019), he described as Aldo Moro was precisely the politician who was the most representative and least aware (which doesn't mean the most innocent) of the shift of power that had taken place in Italy in recent years.

We owe this suggestion of an “enigmatic correlation” between Pasolini and Moro to Leonardo Sciascia who, a few months after the death of the politician, published a study titled *The Moro Affair* (1978; in SCIASCIA, 2001). In this text, as we will expand upon later, the Sicilian writer analyzes the letters that Moro sent from his place of incarceration to politicians, clergymen and relatives, and reaches conclusions that are very different from the ones set out by the hostage's fellow party members. I will return to the letters later on, but for the time being I would like to touch on that “enigmatic correlation” which Sciascia observes between Moro and Pasolini (SCIASCIA, 2001: 468-471).

In the text “The power vacuum in Italy”, included subsequently in *Corsair Writings* under the title “The fireflies article” (PASOLINI, 2009: 158-163; English translation in PASOLINI, 2019), the poet argued that while the men of the Christian Democracy party were still in power, this power had changed, and radically so: the Christian Democratic fascism of the post-war period was still linked to the “fascist fascism” of the 1930s and '40s; for Pasolini it was in

fact its continuation. Nevertheless, the fascism that had appeared in the mid-60s was something completely new. The poet defines this “anthropological mutation” – not only a political one – with a metaphor: “the disappearance of the fireflies”. The death of these tiny, fragile insects had been “instant and stunning” like “the advent (Advent) of a new human model and a new power that erased the previous cultural and physical face of Italy, radically modifying the social and human base of the old institutions” (BERARDINELLI, 2010: IX).

For Pasolini, it was the “first real ‘unification’” experienced in the country (PASOLINI, 2019: 93) and it took place under the power of consumerism. Thus, the entire history of democratic Italy could be divided into a first phase that went from the end of World War 2 to the disappearance of the fireflies (in the early 1960s) and a second phase that extended from the disappearance of the fireflies to the present (1975). Between the two there had been a “genocide”, a term Pasolini uses to describe a “general movement of *cultural withering*”, almost a “*disappearance of what's human* in the heart of the current society”, as Didi-Huberman summarized it (2012: 20-22, italics in the original piece).

In this new era of human history, as the director of *Accattone* (1961) and *Mamma Roma* (1962) explained, Italians (and especially the ones from central-southern Italy) had become “a people who are degenerate, ridiculous, monstrous and criminal” (2019: 94). Neither intellectuals nor politicians had realized that power had become something different, and they were still acting as if they could wield it, when in fact, that power had carried on without them.

Pasolini observes, however, that the men of the Christian Democracy party had suddenly changed the way they expressed themselves, adopting a new language; Aldo Moro

particularly spoke a language that was “as incomprehensible as Latin” (2019: 96). With this language, the politician had managed to keep his power, albeit outwardly so, because the power was actually carrying on without him; or rather, Moro ruled over a vacuum. Pasolini writes:

“That [this power] is what the men of power in the Christian-Democrat party have experienced, in the belief that it was they who were managing all this upheaval. They never realized that it was ‘something else’, something that was unfathomable not only to them but to an entire form of civilization. As always (see Gramsci), only in language could the symptoms be detected. In the transitional stage (that is, ‘during the disappearance of the fireflies’) the Christian-Democrat bigwigs suddenly changed the way they expressed themselves, adopting a totally new language (which was incidentally as incomprehensible as Latin). This was particularly true of Aldo Moro, a man who, oddly enough, seems to be the one who has been least involved in all the horrible events that have been orchestrated from 1969 to the present day, in an attempt (which so far has been formally successful) to hang on to power at any price.

I say ‘formally’ because, I repeat, the powerful Christian-Democrat brokers, with all their automaton maneuverings and smiles, are covering over the vacuum. Real power carries on without them, and all they have in their hands are those useless instruments that make nothing else real but their mournful double-breasted suits.” (2019)

As Sciascia points out (2001: 471), Pasolini – who wanted to prosecute the Palazzo for the disappearance of the fireflies – had warned of two things: that Moro had introduced a new language of politics which

was the language of “not saying anything”, or rather, of “*saying* with the language of *not saying*” (that is, an incomprehensible way of speaking which in the end would prove fatal for him), and that the power Moro thought he possessed – over the party, friends, the Church, etc. – was actually proceeding without him. That power was, in fact, a vacuum, and we know that Moro would come to realize that during the period of his kidnapping.

Meanwhile, at the time he was writing, Pasolini knew this vacuum well – from 1973 to the year of his death, as Alfonso Berardinelli has noted, his texts are “livid and mournful”, the satirical and ironic tones are now absent, and even the least uncouth interlocutors berated him for an overly-passionate stubbornness and ideological schematism (BERARDINELLI, 2010: VII-XI). After his abjuration of the *Trilogy of Life*, after his ferocious accusations of moralism of those same men of the PCI who later declared his death to be an “anticipated epilogue”, Pasolini became more of an isolated intellectual than the celebrated poet of *The Ashes of Gramsci* or the filmmaker who was internationally acclaimed for *Accattone*. The people – that “great savage” which Pasolini believed in when he was younger – no longer embodies for him a social essence anchored in the rural past; it no longer evokes, with its physical deformations, a beauty that is free from the power of consumerism (as in *Trilogy of Life*); instead it is “*now human filth*” (PASOLINI, 2010: 69, italics in the original). That is how he described it in the text “Abjuration of the ‘Trilogy of Life’”, dated June 15th in the year of his death (now in *Lutheran Letters*).

In his last few months, as Franco Fortini (also a poet and a friend of Pasolini’s for years) has revealed, the filmmaker “did not accept any limits to the legislation of his pleasure” and accused everyone of “moralism and intellectualism”. Moreover, he never gave



up on being a “militant intellectual”, but when his opinions were called into question, he invoked “the poetic numen” to defend them (see FORTINI, 1993: XVII). His last work (*Petrolino*) about the business dealings linked with black gold took the form of a denunciation rather than poetry, in line with his other famous article “What is this *coup d’état*?”, which begins: “I know. I know the names of those responsible...” for massacres and terror attacks, published on November 14th 1974, in *Il corriere della sera* and later included in *Corsair Writings* as “The Novel of the Terror Attacks” (2009: 106-113). In Pasolini’s last works he implies that, besides being an intellectual and a poet, he also claimed to be a researcher; that is, someone who searches for truth rather than any form or style, and who was willing to make use of his journalistic platforms to publicize the results of his investigations. His awareness of this *corsair*, Lutheran loneliness would also gradually isolate him from his friends and colleagues; as he said himself, in the end he no longer believed in “dialectics and contradiction, but in mere opposition” (see FORTINI, 1993: 202).

### 3. Splitting

“Less emotion about Pasolini, more love and intelligence for what he has told us” (FORTINI, 1993: 145). With this exhortation to focus more on the literary legacy of the poet from Casarsa and less on the tragic circumstances of his murder, the aforementioned Franco Fortini concluded his article “In Death” (*Il Manifesto*, November 7th, 1975), which he wrote a few days after the incident and at the request of the communist newspaper.

Indeed, ever since the corpse was found on a patch of waste ground in Idroscalo area, and since the arrest of the seventeen-year-old youth who “confessed” to the crime, Pasolini’s

death had always been presented and positioned as a private affair, as an overreaction by the young man due to harassment from the adult man, a violent response to the sexual demands that couldn’t or didn’t want to be satisfied. Pasolini’s corpse on that flat ground had nothing to do with the poet, the novelist, the filmmaker, even with the polemicist who, writing in *Il corriere della sera*, had threatened to reveal the names of those responsible for massacres and terror attacks. When first reporting the news of his death, the national TV news program began with this declaration by the woman who had found the body at half past six the morning of November 2nd 1975: “I thought – said Mrs. Maria Lollobrigida – it was garbage... [...] I went over [...] and I saw that it was a man’s body” (ZIGAINA, 1991: 20). The journalist in charge of editing hadn’t thought it necessary to omit what Mrs. Lollobrigida had muttered to herself when getting out of her car, and it was the first thing she thought to blurt out to the RAI cameras. Meanwhile, even the court investigation documents for the case (as Simona Zecchi noted) declared “it’s all enshrouded in sex” (ZECCHI, 2018: 33). The whole case was governed by the idea that Pasolini had lost his life because of his “private likes and habits” which drove him to engage in “mercenary sex in a filthy place”. The theory that his death was due to his homosexuality (writes the journalist) seems to “have never been questioned nor discussed”, though between 2010 and 2015 it was investigated with greater care (albeit reaching the same conclusion) with regard to the “political facts” (2018: 33).

The image of Pasolini’s corpse surrounded by squalor, that image that was proliferated by the press and television, not only made friends out of the poet’s old enemies (few possessed the *coherence* of Giulio Andreotti, see ZECCHI, 2018: 28), but it

forever separated the man (dead, mute and defenseless) from the verbose intellectual, *enragé*, who, as he has been remembered, stood up in “good conscience” for everyone, ended up becoming a thorn in the side even for some of his friends (see FORTINI, 1993: 235-236).

The writer Alberto Moravia warned of the need to redirect the image of that humiliated corpse to the one of the intellectual and artist that his friend had been. In his prayers at the funerals held on November 5th, the author of *The Time of Indifference* (1929) confessed to having felt overwhelmed by the images of Pier Paolo Pasolini’s death, not only because of the cruelty and the barbarity of it but also because the images seemed to make no sense: the blood-soaked body, the unrecognizable face, the tortured chest – what did it all mean? Did it just come down to one man’s bad luck, or to that “*Se l’è cercata*” [“he had it coming”] that some people repeated and which, in very different ways, more or less everyone seemed to believe, even Moravia himself, at least in the days after the incident?

Therefore, it was necessary – said the Roman author – to remind Italians of “the great writer that Pasolini was”; to remind them that he was a poet, a novelist, a filmmaker – that is, to remember “what we lost with the death of this man”, a death that could only be understood out of ignorance: “the ones who went after him to kill him didn’t know what they were doing, and they didn’t know who Pasolini was” (MORAVIA, 1975; our own transcription and translation).

It was also this idea – not to bury the poet’s verses along with the man’s corpse – that was behind Fortini’s exhortation. The latter did not hesitate to place this aggression against the director of *Salò, or the 120 days of Sodom* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) within an old hostility

between politicians and poets: “politicians want to kill literary men”, he wrote in *Il Manifesto*, quoting Chinese writer Lu Hsün (1993: 144). Precisely because of that, the Florentine poet said: “the only decent way to talk about Pasolini, amidst all the self-punishing chatter of these days, is to read him” (1993: 144); read him so as not to forget him, read him to reconcile the lifeless body of the poet with his song to the “desperate vitality” of working-class boys.

Almost as a reaction to that fracture between man and poet that took shape around the corpse, in the critical reception of Pasolini’s legacy (whether literary or cinematographic) the biography seems inseparable from the work, and literary glory unthinkable without martyrdom (FORTINI, 1993: 233). As the poet Andrea Zanzotto also wrote in an homage to his missing friend, any text about Pasolini is an attempt to find the path that goes “from one field to the other”, from the Friulian fields of his juvenilia (*La meglio gioventú*, 1954) to that other, final field, “trodden by death” (see ZANZOTTO, 1976: 47). However, as we shall see (and contrary to the literary criticism), the cinematographic representation has become stuck at the other extreme: that is, in a political Pasolini in whom thought has devoured life and poetry.

Also in the case of Aldo Moro, death constitutes the moment of splitting between the politician and the ordinary man that had been foreshadowed during the period of his kidnapping.

As we saw from Pasolini’s “The fireflies article”, Moro had turned ambiguity into the main feature of his language. After reading the letters that the politician wrote to leaders and clergymen during his kidnapping (and which the Red Brigades members delivered to both the addressees and the press), Leonardo Sciascia concluded that the President of the DC had died because of his inability to make himself

understood by his party colleagues. Firstly because Moro tried to say where he was being held kidnapped through his language of *not saying*; in other words he tried to make himself understood using the same tools he had employed to *not make himself understood* by his opponents, and which had secured him the power in his government years (SCIASCIA, 2001: 471). Secondly because, when he changed his language in order to be understood, when he clearly began asking for the State to negotiate with the Brigades to prevent his kidnapping from having a tragic outcome, his colleagues reacted by saying that the letters the politician wrote were in a different style (that is: they were inexplicably comprehensible) which looked nothing like the style of the statesman Moro, and so they reached to the conclusion that the person who was writing them *non è lui* (“it’s not him”). This doesn’t mean that the members of the Brigades were writing Moro’s letters, but that the man writing them was out of his mind, he wasn’t recognizable, he wasn’t the same person as the President of the party because his words lacked that “spiritual, political, and legal vision that has [had] inspired his life and his contribution to the writing of the Italian constitution” (SCIASCIA, 2001: 537).

Indeed, in the letters he sent from his place of incarceration, the politician had increasingly distanced himself from his *not saying anything* language to achieve an expressive clarity that became politically unsustainable: “how can it be – Moro asked his party colleagues in one of his last missives – that for once you all agree, and what you all agree on is that you want me to die?” (see SCIASCIA, 2001: 526). Nothing remained of his much-acclaimed prudence.

Obviously, announcing that Moro had gone mad meant rejecting any dialogue with the Brigades, but it produced a de facto splitting between the great, wise statesman of the past

and the deranged, begging prisoner of the present. As far as the party was concerned, the former had died the moment that the language of *not saying* had been replaced by a desperate *saying*. Thus, making full use of (or making up?) a fake statement from the Red Brigades that announced Moro’s death on April 18th, the government and the press carried out a “general rehearsal” of the state mourning which, incidentally, “devitalized” the effects of the politician’s future (real) death (SCIASCIA, 2001: 523).

The photos of Moro sent by the BR illustrate this splitting: going from a political personage to a human being who is isolated in his incomparable, unique misfortune. Marco Belpoliti analyzed the first snapshot released by the Brigades on March 19th and compared it with the second photo, sent to the press on April 21st to disprove the politician’s death (BELPOLITI, 2008). The first image – observes Belpoliti – shows the struggle between the powerful kidnapped politician and the also-powerful apparatus of the Red Brigades; in contrast, the April 21st photo shows a frightened, defeated man holding a two-day-old newspaper that reads: “Moro murdered?” The image – the critic adds – both formulates and answers the question. At the same time, it leaves us with a portrait of Moro already enveloped in a ghostly dimension: it’s more like an icon of human sacrifice than of any state of victory. The tired face, the unbuttoned shirt, the lowered eyes, the absolute mortality of this human being all look nothing at all like the shrewd politician. Moro is no longer one, but two.

As a consequence of this splitting that happened during the kidnapping (and as I already explained) Moro had two funerals: a private funeral that only his family attended, in accordance with his wishes, and a state funeral where Italy’s ruling classes gathered around an empty coffin.

#### 4. Cinematographic representations of unburied corpses

Pasolini said that the action of editing always introduces an instance of death into the film just as it organizes its life, and that cutting is what forces the film to “accept the fable by force” (“Essere è naturale?”; in PASOLINI, 1991: 247). That is why (he wrote in a famous passage in *Heretical Empiricism*), in order for our lives to acquire meaning, “dying is absolutely necessary” (“Osservazioni sul piano-sequenza, 1967; in PASOLINI, 1991: 241). Actually, Pasolini spoke of the action that death performs on life to describe how editing organizes fragments into a unit (“it selects their truly significant moments”) and puts them in order. However, inverting the meaning of his metaphor, we could say that in Pasolini’s case, death did not act as a form of editing, instead it dispersed the pieces of his life in such a way that it made the fable impossible.

In the cases of both Pasolini and Moro, death in fact dis-ordered the schemes and plans they had woven during their lives, it erased the meaning of their different moments, making it unclear what the “truly significant” ones were; that is, it meant that any editing of their lives would always overflow beyond the representation. And that doesn’t mean an overflowing caused by the notorious ethical problems that any representation of death imposes. Nor is it a leak that runs parallel to an alleged *truth* of history in the artifact of fiction. It is, rather, an overflow that happens throughout the path of life, of existence, to which these corpses should refer to and which, as we have seen, in both cases is not one but two. This difficulty of representation will be dealt with below.

The first of the two to be given a cinematographic representation was Aldo Moro, and perhaps there is no greater evidence of the splitting that took place during the fifty-five days of

his kidnapping between the politician (public) and the victim (private) than the scenes in his first appearance in cinema, with its satirical tone, and which is even characterized by an “expressionist incontinence” as critic Lino Miccichè later said (1975; in MICCICHÈ, 1995: 352).

In fact, when the Italian politician’s body was found in the trunk of a Renault 4 on the morning of May 9th 1978, Moro had already appeared as a character in national cinema: specifically in *One Way or Another* (*Todo Modo*, 1976) by Elio Petri, where Gian Maria Volonté (who transforms into a perfect double of the Christian Democratic leader) brings to life the ambiguous character of “M. Il Presidente”, a cunning and ambitious politician who, behind an apparent humility, nurtures dreams of boundless power and control.

The film (which is the last in which Petri and Volonté work together) tells the story of a group of politicians from the Christian Democracy party going on a retreat under the guidance of a Jesuit played by Marcello Mastroianni (Don Gaetano), who has to help the group to search for and understand the will of God through spiritual exercises. The title of the work (the same as Leonardo Sciascia’s 1974 novel, from which the film takes its inspiration) evoked the beginning of a line from *Spiritual Exercises* by Ignatius of Loyola: “every way of preparing and disposing the soul to rid itself of all inordinate attachments, and, after their removal, of seeking and finding the will of God”. However, as Miccichè argued, while the Sicilian’s writer novel had primarily been written as an allegory of the clash between the skeptic-secular culture of the narrator and Don Gaetano’s mystical-reactionary one, Petri’s film was clearly an “anti-Christian Democratic pamphlet” that presented, through direct, explicit



allusions, an image characterized by a “deep directness”, between realism and expressionism, of the flaws of a dominant political class (1980; in MICCICHÈ, 1989: 259). In the group of big shots on retreat at the *Centro Zafer per gli esercizi spirituali*, “M. Il Presidente” is the dominant character and, as I mentioned previously, he dresses, moves and talks like Aldo Moro, at that time the five-times president of the Council of Ministers of the Italian Republic. Furthermore, “M.” is a manipulative politician who knows everyone’s secrets and also cleverly manages the information thanks to his peculiar way of expressing himself, in which the oxymoron prevails: the president speaks – always in a “long-suffering” manner – of “convergent parallelisms that make stability dynamic and stabilize the dynamics” (MICCICHÈ, 1989: 260).

Despite this apparent guile, the President does not manage to escape the chain of homicides that are getting rid of Don Gaetano’s guests, one after the other, and he dies in the final sequence of the film, shot by his sinister driver (played by Franco Citti), precisely when he is on his knees, turned away from us and saying the *Pater noster*. It is a dreadfully premonitory scene, though neither Sciascia’s novel nor Petri’s film make any reference to the Red Brigades but rather (as I have mentioned previously) to the internal fighting in the Christian Democracy party, and to that mutation of power which Pasolini had warned of, and which is the real subject of the film. Indeed, by representing Aldo Moro as a kind of Polonius in the Roman court, *One Way or Another* succeeded – as early as 1976 – in shining a light on the growing hostility that his leadership had generated among the leaders of the party themselves. Thus, in spite of Micciché’s accusations of a “lack of dialectic in the *mise en scène* and an allusive coarseness” (1989: 261), Petri’s film dramatized Moro’s

death as an internal “phenomenon of self-cannibalism” of the Christian Democracy party (BRUNETTA, 2003: 291).

It wasn’t the only time that art anticipated the events of the news. In 1975, three years before Moro’s death, Dario Fo wrote and staged the comedy *Fanfani Kidnapped (Il Fanfani rapito)*, which depicted a grotesque nightmare experienced by the then-secretary of the Christian Democracy party (Amintore Fanfani) who, kidnapped by the Red Brigades, discovers in the end that the person giving the orders is Giulio Andreotti who is trying to get rid of him to protect his political games in the Palazzo. As in the case of Petri’s film, Dario Fo’s *pièce* wasn’t intended to be “a satire on a famous government man, his tics and his weaknesses” but (as the playwright explained) “a grotesque representation of the power and the excessive perversity of Christian Democratic power” (in VALENTINI, 1977: 144).

The story of Moro’s kidnapping and death – as Sciascia suggests (2001: 479) – seemed to have been generated by art and there was nothing left to do but perform it. In this story, in this perfect fable, power was inseparable from extreme sacrifice, but also from a particular use of language, as Pasolini had noted.

Italian cinema has been forced to deal with this splitting, within the collective imagination between the statesman and the hostage, between the cunning politician and the innocent man. In order to bring everything together that politics had separated – that is, to place Moro the politician alongside Moro the prisoner – in the first film about the case that was made after 1978, the role of the dead man was given to the same actor who had played him when he was still alive. In 1986, when filmmaker Giuseppe Ferrara decided to make a movie about the kidnapping (*The Moro Affair [Il caso*

Moro, 1986]), he himself cast Gian Maria Volonté, who had already played him in *One Way or Another*, for the role of the politician. In this movie, however, the actor turns the character around: while in Petri's film, Volonté played a powerful, cunning man, in this movie Moro is a modest man, an innocent victim. In this way, Volonté the man produces a ghostly intertextuality between the two films which resolves the tension between the politician and the ordinary man, as the continuity of his face remedies the laceration that took place in the days of the kidnapping.

Unlike Ferrara, in *Good Morning, Night* (*Buongiorno, notte*, 2003), Marco Bellocchio opted for a double ending: the first, fictional one, where the filmmaker sidesteps the image of Moro's corpse and visually materializes what had been the dream of the entire country (enemies included) during the kidnapping: the final liberation of the prisoner (here played by Robert Herlitzka) with no official surrender or defeat by the Red Brigades. This ending was a kind of visual representation of the slogan "Neither with the State nor with the Red Brigades", which was popular back then among left-wing intellectuals and filmmakers (BRUNETTA, 2003: 218). In line with this anti-state stance, Bellocchio's film (loosely inspired by *The Prisoner*, written by former Red Brigades member Anna Laura Braghetti) insists on the virtues of the *prison of the people* and its repudiation of the practices Foucault explored in *Discipline and Punish* (1975). Perhaps it is worth remembering here that the Brigades members didn't want their incarceration to be a repetition of the ones in the *Stato Imperialista delle Multinazionali* (SIM), and that is why they devised a kidnapping that wouldn't alienate or annihilate the politician; on the contrary, they wanted Moro specifically because of his political identity (SCIASCIA, 2001: 472).

The second ending, which

supersedes the first one in the final minutes of the film, is of a documentary nature and shows the authentic images of the state funeral held on May 13th. Moro's corpse is also absent here, but his image (which has circulated almost uninterruptedly on Italian television and newspapers since May 9th) harasses the spectacle of national mourning as an ominous off-camera shot. In Bellocchio's editing, the sequence of illustrious faces shown by the RAI cameras reveals the renewed union of the Italian political class which crowds around an empty coffin.

This ghostly dimension of the politician's corpse with which *Good Morning, Night* ends makes a return (albeit in a low-key manner) in the representation of Moro's character (played by Paolo Graziosi) in the film *Il divo* (2008) by Paolo Sorrentino, in which it is a voice that occasionally torments Giulio Andreotti's conscience. The politician, however, regains not only his body but also his language of *not saying* in *Piazza Fontana: The Italian Conspiracy* (*Romanzo di una strage*, 2012) by Marco Tullio Giordana, to whom we are also indebted for making the first film about the terrorism after Aldo Moro's death: *To Love the Damned* (*Maledetti, vi amerò*, 1980). In his desire to make cinema an instrument for comprehending ideological (rather than political) contradictions, Giordana depicts the president of the Christian Democracy party (played by Fabrizio Gifuni) as being entrapped once again in the *cosa nostra* of politics. Nevertheless, as we saw with Belpoliti, Moro has mainly been recorded in Italian history as an icon of human sacrifice. Thus the memory of his martyrdom, the tragic outcome of his kidnapping, the image of Moro's corpse in the trunk all seem to act as an astringent, inhibiting force in Gifuni's performance that tries (but fails) to recapture the satirical tones of Gian Maria Volonté's acting. At risk of being unfair, we could say that his is

rather *the acting of an acting*, and that the distance that exists between the two is not due to the actors' talent but to the history of this splitting which we have been talking about.

In the case of Pier Paolo Pasolini, the cinematographic representations, albeit fewer and more recent, have also had to deal, over time, with the splitting that his corpse imposed between the man who loves the bodies of proletarian boys and the poet who placed that love at the very beginning of his aesthetic ideas and his writing, both literary and cinematographic. Also in Pasolini's case, we could point to a cinematographic representation prior to his death, expressly Orson Welles' performance in *La ricotta* (1963), where the American filmmaker plays the alter ego of the Italian. However, I think that in this example, we rather find ourselves in the area of one of the many figurations of the self that Pasolini spread in his film work or, in any case, facing one of the various stunts ploys he used to construct his image as a writer (I refer here to MIRIZIO, 2018).

While in the case of Moro the cinematographic representations put forward range from the re-embodiment of an actor (Volonté) and a national dream (Bellocchio), the aesthetic solutions that Italian cinema has established out to channel the figure of Pasolini could be situated between the echo of a memory off-camera (*Dear Diary* [*Caro diario*, Nanni Moretti, 1993]) and the materialization of a ghost (*Pasolini*, Abel Ferrara, 2014). Though the latter film does not strictly belong to Italian cinema, it unquestionably produced movements in it (for instance, the making of the film *The Ploy* [*Macchinazione*] by David Grieco in 2016) and that is why I consider it appropriate to include it here.

Pasolini is not the theme of Nanni Moretti's *Dear Diary*, it is not even a main reference in the film, but he is evoked at the end of the first of the

three parts into which the work is divided ("On my vespa", "Islands", and "Doctors"), and after long wandering through Rome, passing through poverty and palaces, slums and residential areas. After having shown some close-ups of the pages of some newspapers and weekly publications that announced Pasolini's death (*Il Manifesto*, *L'Unità*, *Il corriere della sera*, *L'Espresso*, *Panorama...*), Moretti says: "I don't know why but I've never been to the place where they killed Pasolini", and so for five minutes, accompanied by the tones of Keith Jarrett's *The Köln Concert* (1975), the filmmaker rides his Vespa along the route from the capital city to Idroscalo in Ostia, in a prolonged sequence shot which glides through that place which is inhospitable even on a summer's day. Taking advantage of the descriptive possibilities of the frontal framing, Moretti shows the road as far as we can see: on one side is the rocky beach of the poor people, on the other side there are car repair shops, bars frequented by workers, houses built one after another resulting from decades of town planning abuses. It's impossible not to think about what this area was like twenty years ago, and we must inevitably suspect that Pasolini's reason for travelling such a distance must have been more pressing than his sexual desire. Moretti gets off his Vespa in front of the crime scene and looks off towards the waste ground where the poet's dead body was found. Where Pasolini lay on his back there is now a small monument (a provisional monument that would not be replaced until 2015), abandoned to national apathy and lost amongst the weeds. The scene seems to be asking: "in 1993, who cares about Pasolini's legacy?" The image disseminated by the media of the corpse on the waste ground reverberates powerfully in the memory of the spectator, while the off-camera space is filled with archive images. This evocation takes the place of the representation, and reminds us of



the need not to forget.

In complete contrast to *Dear Diary* is the biopic *Pasolini* by American filmmaker Abel Ferrara. The movie reconstructs the poet's last 48 hours, and attempts to narrate – in this short time span and through everyday actions – a human being, a character, and also a ghost. As the filmmaker said in an interview: “We shot in the spaces where he lived, the clothes he wore, the car he drove... We were looking for his ghost” (REVIRIEGO, 2015: 37).

Only at a spectral level – the film seems to be saying – it is possible to bring together the various facets of Pasolini. However, unlike Moretti, who appeals the memory, and even though Ferrara allows his story to drift into dreamlike spaces, the “updated *costumbrismo*” (*costumbrismo aggiornato*, see CONTRERAS, 2018: 73) that characterizes the movie's *mise-en-scène* ends up offering a portrait of the writer in which all the hypotheses converge, in a confusing manner. Thus, in an ambiguous ending, Pasolini turns up for a date with a young lover (Ferrara distances the encounter from the idea of prostitution) and ends up being brutally attacked by a homophobic gang. It's not made clear if the gang has a leader, whether he be politically motivated or a mobster; neither is it clarified whether young Pelosi, at whom Pasolini gazes tenderly, is a friend or an enemy. “Maybe it was just a case of bad luck” the American director seems to be suggesting: coming across a group of violent men in a bad place and at a really bad time. A sort of “he had it coming”, American style. At least this is what Ferrara seems to be insinuating when he tells Carlos Reviriego what he learned about Pasolini while making the film: “He was cruising at night in the most dangerous part of town, what did he expect? I'm sure he thought he was indestructible... but there's always someone tougher than you. He didn't take that into account” (REVIRIEGO,

2015: 37). The film ends with a *mise-en-scène* of fragments of an unfinished screenplay on which Pasolini was working at the time of his death (*Porno-Teo-Kolossal*), played here by actor and friend Ninetto Davoli and by one of the new stars of Italian cinema, Riccardo Scamarcio.

Ferrara's film revived Italian cinema's political interest in Pasolini. In 1995, the abovementioned Marco Tullio Giordana reconstructed the investigation into his death, insisting on the political crime theory. *Who Killed Pasolini? (Pasolini, un delitto italiano)* narrated the last hours of the writer and the first few hours following his death, almost like a news report, with the speeches made by the important people from the world of culture and the agents of justice on the subject of the corpse. Giordana's movie is a film-inquiry that takes a lifeless body as its starting point to portray a double crime: the one that took place on the waste ground in Idroscalo and the one perpetrated in the halls of justice and other institutions, in which many different characters with a range of political views agreed (as in the case of Moro) that Pasolini's death could be attributed to one of the many teenagers who worked as male prostitutes. However, in this attempt to present the storyline and the political tensions in which the crime took place, Pasolini is the one who disappears; he is set aside and before the time of the story in the film.

Conspiracies and political intrigues are also the main theme in *The Ploy* by David Grieco, who worked with the filmmaker (in *Teorema*, 1968) and who, in reaction to the fact that Ferrara's film failed to deal with the political aspects, decided to revisit the Mafioso plot linked not only to the creation of *Petrolio* but also to the alleged theft of some negatives from the film *Salò, or the 120 days of Sodom*. According to another of the hypotheses about the motive for the crime, that night on the



beach at Ostia, Pasolini was trying to recover the negatives from his latest film, which had been stolen in August from the Technicolor offices in Rome, and for which he was willing to pay a ransom (ZECCHI, 2018: 53-54). Grieco insists on the theory of a Mafia trap, set with Pelosi's complicity, and it unquestionably adds another piece to the cinematographic representation of "the Pasolini case". However, and specifically regarding the recovery of the complex figure that was Pasolini, the film uses too many references and even becomes visually disjointed. Grieco casts Massimo Ranieri, a famous Neapolitan singer for the role of Pasolini, and he transforms into the writer just as Volonté had become Moro (all in spite of the ten-year age difference between character and actor). However, the result is an excess of stories and visual layers within the image in which the many facets of the Pasolini's identity are added to the many masks of the singer. Finally, also in Grieco's film, just as in Giordana's, the urgency of political denunciation ends up devouring the aesthetic distance and brings everything back to one single dimension: that of "Pasolini, the conscience of Italy".

### 5. An impossible conclusion

Trusting in cinema's ability to organize life after death which we have recalled with Pasolini's words in "Osservazioni sul piano-sequenza", Italian cinema has often attempted to carry out memory-based reconstructions of its political and cultural protagonists. However, as I have tried to point out, it is precisely in the representation of Pasolini and Moro that this narrative capacity of cinema seems to have found its limit. We might think, along with Gian Piero Brunetta, of a generational cause. In a paragraph dedicated to the Italian political cinema in the decade after Moro's death, titled "From the Years of Lead to the years of

flight" (2003: 332-334), the cinema historian argues that, despite the many aesthetic programs and the different ideologies that inspired them, Italian cinema seems incapable of narrating its history. Perhaps it's not a useless detail, notes Brunetta (2003: 333), the fact that in 1980 (that is, at the end of the Years of Lead) the old generation of filmmakers is leaving the scene (Elio Petri's last film was in 1979) and the new generation, which was raised on the movement of 1968, took up the cameras. For all of them, the 1970s were years of fervent political passion – as the title of Giordana's film indicated (*To Love the Damned*) –with a political and social climate that the new filmmakers were trying to evoke once again (2003: 333). The results are not without interest; though nevertheless, most of them (while ruling out passive identification as the only possible stance for the spectator) remain anchored in visual molds that are closer to the aesthetic of persuasion than to an approach of formal experimentation. In the few examples that I have presented, the use of transparency and conventional visual grammar predominate. Perhaps this is due to a concern about ensuring the legibility of the scene; nevertheless, this legibility sits uncomfortably with the ambiguity of characters such as Moro and Pasolini. For all these reasons, and with no intention of offering any definitive conclusion here, I would like to highlight the films of Bellocchio and Moretti as effective cinematographic forms for circumventing the dangers of representing unburied corpses. On the one hand, Bellocchio's compositional strategy, which moves from fiction images to documentary images, causes the viewer to face, almost simultaneously, reality and its (political) fictions. On the other hand, Moretti, without adding another story to the ones that already exist,

without falling into the didacticism of the documentary, and without yielding to the pressure to display the corpse again, appeals to Pasolini via memory and via the off-camera space. In each case, our gaze is free to move between

memories, fictions and documents, and towards a form of cinema in which a non-closed narrative is not incompatible with hypotheses about a crime.

Translated by Daniela Torres Montenegro  
(See original text at the end of the journal)

1/ Italy's national public broadcasting company. (Translator's Note)

## Bibliography

- BELPOLITI, Marco (2008). *La foto di Moro*. Rome: Nottetempo.
- BERARDINELLI, Alfonso (2010). *Prefazione*. PASOLINI, Pier Paolo; BERARDINELLI, Alfonso (ed.), *Scritti corsari* (pp. VII-XII). Milan: Garzanti Novecento.
- BRUNETTA, Gian Piero (2003). *Guida alla storia del cinema italiano, 1905-2003*. Turin: Einaudi.
- COLOMBO, Andrea (2018). *Un affare di Stato. Il delitto Moro 40 dopo*. Milan: Cairo Publishing.
- CONTRERAS, Sandra (2018). *En torno al realismo y otros ensayos*. Rosario: Nube Negra Ediciones.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.
- FORTINI, Franco (1993). *Attraverso Pasolini*. Turin: Einaudi.
- MAURI, Paolo (2018). "Pentiti, pentiti" scrisse Fortini all'amico PPP. *La Repubblica*, May 30th 2018. Retrieved from: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2018/05/30/pentiti-pentiti-scrisse-fortini-allamico-ppp32.html> [access: May 26th 2019]
- MICCICHÈ, Lino (1995). *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*. Venice: Marsilio.
- MICCICHÈ, Lino (1989). *Cinema italiano degli anni '70*. Venice: Marsilio.
- MIRIZIO, Annalisa (2018). *La ab joy en la poética de Pier Paolo Pasolini: usos de la herencia provenzal y construcción de la imagen de escritor*.
- SIMÓ, Meritxell; MIRIZIO, Annalisa; TRUEBA, Virginia (eds.), *Los trovadores: recepción, creación y crítica en la edad media y la edad contemporánea* (pp. 253-270). Kassel: Edition Reichenberg.
- MORAVIA, Alberto (1975). *Orazione fúnebre*. UNITELEFILM [Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico]. *Funerale di Pier Paolo Pasolini* [Video]. Retrieved from: <https://goo.gl/jcLACI> [access: May 22nd 2017]

PASOLINI, Pier Paolo (1991). *Empirismo eretico*. Milan: Garzanti.

PASOLINI, Pier Paolo (2009). *Escritos corsarios*. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

PASOLINI, Pier Paolo (2010). *Cartas luteranas*. Madrid: Trotta.

PASOLINI, Pier Paolo (2019). *The Power Vacuum in Italy*. *Comparative Cinema*, vol. VII, no. 12, pp. 91-97. Retrieved from: <https://www.raco.cat/index.php/Comparativecinema/article/view/354646> [access: August 26th 2019]

REVIRIEGO, Carlos (2015). *Tras el fantasma de Pasolini. Entrevista a Abel Ferrara*. *Caimán cuadernos de cine*, n. 36, pp. 37.

SCIASCIA, Leonardo (2001). 'L'Affaire' Moro. AMBROISE, Claude (ed.), *Opere, II*. 1971-1983 (pp. 463-599). Milan: Classici Bompiani.

VALENTINI, Chiara (1975). *Il Fanfani rapito*. *Panorama*, n. 477, June 12th 1975, pp. 144-147, Retrieved from: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=5225&IDOpera=63> [access: June 16th 2019]

ZANZOTTO, Andrea (1976). *Per una pedagogia? Omaggio a Pasolini*. *Nuovi Argomenti*, n. 49, January-March, 1976, pp. 47-51.

ZECCHI, Simona (2018). *Pasolini, poeta massacrato*. Venice: Ponte alle Grazie.

ZIGAINA, Giuseppe (1991). *Pasolini: Between enigma and prophecy*. Toronto: Exile Editions.

# De Pasolini a Moro: notas sobre dos cadáveres insepultos y cine italiano

Este texto propone pensar la representación cinematográfica de Pier Paolo Pasolini y Aldo Moro a partir de la idea de «cadáver insepulto». Se sugiere aquí que, debido a las circunstancias de sus muertes, los cuerpos sin vida del cineasta y del político no refrendan la identidad que estos hombres tuvieron de vivos sino que la desbordan y la desdoblan hasta configurar una identidad de hombre ordinario que suplanta la imagen del hombre público en el imaginario colectivo italiano y se disputa con ella el espacio de la representación. El texto recupera algunas propuestas de *L'affaire Moro* (Leonardo Sciascia, 1978) para reconstruir los vínculos entre estos dos protagonistas de la vida intelectual y política de los años de plomo y analiza cómo el cine italiano ha intentado encauzar las figuras desdobladas de Moro y Pasolini y sus cadáveres insepultos.

## Palabras Clave

CADÁVERES  
ALDO MORO  
PIER PAOLO PASOLINI  
AÑOS DE PLOMO  
LEONARDO SCIASCIA  
CINE ITALIANO

Fecha de recepción: 19/07/2018  
Fecha de aceptación: 16/06/2019

**Annalisa Mirizio.** Profesora Agregada Serra Húnter de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universitat de Barcelona donde, desde 2009, imparte clase de “Literatura y cine”. Su investigación actual se ocupa de la circulación de los paradigmas críticos de la teoría literaria en la teoría fílmica y los usos del pensamiento literario en la creación cinematográfica. Desde 2012, es coordinadora del grupo *GLiCiArt. Grup de Recerca sobre Literatura, Cinema i Altres Llenguatges Artístics* de la Universitat de Barcelona (<http://www.ub.edu/gliciart/>). Es autora, entre otros ensayos, de *Los antimodernos del cine: una retaguardia de la vanguardia* (Pigmalión, 2014).



## 1. Cadáveres insepultos

En la historia de la Italia democrática –aquella historia que comienza en 1945 con los cuerpos de Benito Mussolini y Clara Petacci exhibidos en la Plaza de Loreto de Milán– hay por lo menos dos cadáveres que de algún modo siguen «insepultos». El primero es el del escritor y cineasta Pier Paolo Pasolini, asesinado el 2 de noviembre de 1975 en un descampado del Idroscalo de Ostia (Roma) en circunstancias aún hoy no del todo aclaradas. Así, pese a la condena en 1979 del único acusado del crimen –el entonces menor Pino Pelosi (muerto en julio de 2017)–, pese a los cuarenta años de investigación sobre los posibles mandantes políticos del crimen (investigación archivada en mayo de 2015, véase ZECCHI, 2018), el caso sigue abierto y, como ha observado el periodista de *La Repubblica* Paolo Mauri, esto quiere decir que el cadáver de Pasolini «no se puede levantar» sino que «sigue virtualmente allí», en aquel descampado. Mientras, en Italia seguimos sin poder hacer el duelo y viviendo más bien la «presencia de su ausencia» (MAURI, 2018).

El segundo cadáver que, a nuestro modo de ver, podría considerarse aún insepulto es el de Aldo Moro, Presidente de la Democracia Cristiana (DC) que fue secuestrado el 16 de marzo de 1978 en Roma por un comando de las Brigadas Rojas y encerrado durante cincuenta y cinco días en un piso de la capital del que salió solo para ser ejecutado, el 9 de mayo. También «el caso Moro» ha sido objeto de un sinfín de estudios e investigaciones que, si bien de maneras diversas, coinciden en señalar la ineptitud de la policía italiana, la implicación de la logia masónica *Propaganda due* (P2) y la complicidad de políticos y religiosos en el desenlace trágico del secuestro (COLOMBO, 2018). Habiéndose sentido traicionado y abandonado por sus compañeros de partido, en la última carta escrita a su familia, Moro pidió expresamente

rechazar cualquier forma de funeral de Estado. Sin embargo, y pese a esta última voluntad, tuvo dos funerales: un funeral privado, al que solo asistió la familia, y una ceremonia pública, con misa celebrada por el Papa Pablo VI, en la que participó toda la clase dirigente italiana y donde faltaba no solo la familia de Moro sino también el cuerpo del político. El ataúd vacío alrededor del cual rezaron los políticos permite considerar al cadáver del Presidente de la DC como aún insepulto.

Como ha ocurrido con la muerte de Pasolini, también la de Moro ha quedado inscrita en la historia italiana como uno de los acontecimientos más emblemáticos de los llamados años de plomo, aquellos años que empiezan con la bomba en la Plaza Fontana de Milán el 12 de diciembre de 1969 y que, según algunos, terminan justamente con el secuestro del político mientras, según otros, llegan hasta el atentado de la estación de Bolonia el 2 de agosto de 1980.

En ambos casos, o sea tanto en el asesinato del cineasta como en el secuestro y ejecución de Moro, parecen converger (¿sorprendentemente?) intereses revolucionarios de la izquierda y maniobras reaccionarias de la derecha, también de la masonería. En su investigación sobre la muerte de Pasolini, la periodista Simona Zecchi ha recordado que muchos la consideraron como un epílogo anunciado e incluso «buscado»: la «vida violenta» que Pasolini había investigado –se leía en un mensaje del Partido Comunista Italiano (¡sic!) publicado en *L'Unità* el 3 de noviembre– había sido la causa de su desaparición (ZECCHI, 2018: 27-28). Y por lo que se refiere a Moro, para apuntar a esta insólita convergencia entre izquierda y derecha, bastará recordar que el mismo día de su secuestro, el gobierno dirigido por Giulio Andreotti, sobre el que había muchísimas reservas incluso

por parte de su mismo partido (DC), obtuvo la confianza gracias también a los votos de los parlamentarios comunistas (PCI) de Cámara y Senado.

## 2. Acerca de una «enigmática correlación»

Quizá no fue solo una curiosa coincidencia dictada por la cortesía política el hecho de que Moro fuese, junto con el secretario del PCI, Enrico Berlinguer, el único hombre de estado en enviar un mensaje de condolencias personal a la madre de Pasolini (ZECCHI, 2018: 293). Así como quizá no sea irrelevante recordar que, en uno de los últimos artículos que éste escribió, «El vacío de poder en Italia» (*Il corriere della sera*, 1 de febrero de 1975; en PASOLINI, 2009), era justamente Aldo Moro el político más representativo y menos consciente –que no quiere decir el más inocente– del cambio del poder que había acontecido en Italia en los últimos años.

Debemos la indicación de esta «enigmática correlación» entre Pasolini y Moro a Leonardo Sciascia quien, pocos meses después de la muerte del político, publicó un estudio titulado *L'affaire Moro* (1978; en SCIASCIA, 2001). En este texto, como desarrollaremos más adelante, el escritor siciliano analiza las cartas que Moro envió desde su prisión a políticos, eclesiásticos y familiares y llega a unas conclusiones bien distintas de las planteadas por los compañeros de partido del secuestrado. Volveremos más adelante sobre las cartas pero de momento queremos recordar la «enigmática correlación» que Sciascia observa entre Moro y Pasolini (SCIASCIA, 2001: 468-471).

En su texto «El vacío de poder en Italia», incluido después en los *Escritos corsarios* bajo el título de «El artículo de las luciérnagas» (PASOLINI, 2009: 158-163), el poeta había defendido que mientras los hombres de la Democracia Cristiana seguían en el poder, este

poder había cambiado y además radicalmente: el fascismo demócrata-cristiano de la posguerra guardaba todavía relación con el «fascismo fascista» de los años treinta y cuarenta, para Pasolini era de hecho su continuación. Sin embargo, el fascismo que había nacido a mediados de los años sesenta era algo totalmente nuevo. El poeta define esta «mutación antropológica», y no solo política, con una metáfora: «la desaparición de las luciérnagas». La muerte de estos diminutos y frágiles insectos había sido «fulminante y fulgurante» como «el adviento (el Adviento) de un nuevo modelo humano y un nuevo poder que borran el anterior rostro físico y cultural de Italia, modificando radicalmente la base social y humana de las viejas instituciones» (BERARDINELLI, 2010: IX).

Se trataba para Pasolini de la «primera real unificación» vivida en el país (PASOLINI, 2009: 159) y había acontecido bajo el poder del consumismo. Así toda la historia de la Italia democrática podía dividirse entre una primera fase que iba desde el final de la Segunda Guerra Mundial a la desaparición de las luciérnagas (en los primeros años sesenta) y una segunda fase que iba desde la desaparición de las luciérnagas al presente (1975). En medio había acontecido un «genocidio», término con el cual Pasolini designa «un movimiento general de *marchitamiento cultural*», casi una «*desaparición de lo humano* en el corazón de la sociedad presente» como ha resumido Didi-Huberman (2012: 20-22, cursiva en el original).

En esta nueva época de la historia humana, explicaba el director de *Accattone* (1961) y *Mamma Roma* (1962), los italianos, sobre todo los del centro-sur, se habían vuelto «un pueblo degenerado, ridículo, monstruoso, criminal» (2009: 159). Ni los intelectuales ni los políticos se habían dado cuenta de que el poder se había vuelto otra cosa y seguían actuando como si pudiesen administrarlo, cuando, en realidad, ese

poder seguía sin ellos.

Sin embargo, observa Pasolini, los hombres del partido demócrata-cristiano habían cambiado de repente su manera de expresarse, habían adoptado un lenguaje nuevo; sobre todo Aldo Moro hablaba un lenguaje «tan incomprensible como el latín» (2009: 162). Con este lenguaje, el político había conseguido conservar su poder, aunque solo en apariencia, porque en realidad el poder seguía sin él, o sea Moro reinaba sobre un vacío. Escribe Pasolini:

«Los hombres del poder democristiano sufrieron todo esto [este poder] creyendo que lo administraban. No se dieron cuenta de que era otro, inconmensurable no sólo con ellos sino con toda una forma de civilización. Como siempre (cf. Gramsci), sólo en la lengua se han advertido síntomas. En la fase de transición –durante la “desaparición de las luciérnagas”– los hombres del poder democristianos cambiaron casi bruscamente su modo de expresarse y adoptaron un lenguaje completamente nuevo (tan incomprensible como el latín). Sobre todo Aldo Moro, es decir (por una enigmática correlación), el que parece menos implicado de todos en las cosas horribles que se han organizado desde el 69 hasta hoy, en el intento, hasta ahora formalmente exitoso, de conservar el poder a toda costa.

Digo formalmente porque, repito, los capitostes democristianos, con sus maniobras de autómatas y sus sonrisas, en realidad están tapando un vacío. El poder real procede sin ellos, y lo único real que queda de ellos al manejar esos mecanismos inútiles son sus lúgubres chaquetas cruzadas.» (PASOLINI, 2009: 161-162)

Como señaló Sciascia (2001: 471), Pasolini –quien quería procesar al Palazzo por la desaparición de las

luciérnagas– había advertido dos cosas: que Moro había introducido un nuevo lenguaje de la política que era el lenguaje del «no decir nada», o mejor dicho de «*decir* con el lenguaje del *no decir*» (esto es, un modo de hablar incomprensible, que le resultará fatal), y que el poder que Moro creía tener –sobre el partido, los amigos, la Iglesia, etc.– en realidad procedía sin él. Ese poder era, de hecho, un vacío y sabemos que Moro tomará conciencia de ello durante los días de su secuestro.

Por otro lado, en el momento en el que escribe, Pasolini conocía bien el vacío: desde 1973 hasta el año de su muerte, como ha observado Alfonso Berardinelli, sus textos son «lívidos y luctuosos», ausentes están en ellos los tonos irónicos y satíricos, e incluso los interlocutores menos toscos le reprochaban un exceso de obstinación pasional y esquematismo ideológico (BERARDINELLI, 2010: VII-XI). Después de la abjuración de la *Trilogía de la vida*, después de las feroces acusaciones de moralismo a aquellos mismos hombres del PCI que considerarán su muerte un «epílogo anunciado», Pasolini es más un intelectual aislado que el celebrado poeta de las *Cenizas de Gramsci* o el cineasta internacionalmente aclamado por *Accattone*. El pueblo –aquel «gran salvaje» en el que Pasolini cree en sus años juveniles– ya no encarna para él una esencia social anclada en el pasado campesino; ya no apunta con sus deformaciones físicas a una belleza libre del poder del consumo (como en la *Trilogía de la vida*), sino que es «*ahora* inmundicia humana» (PASOLINI, 2010: 69, cursiva en el original). Así lo describirá en el texto «Abjuración de la “Trilogía de la vida”» del 15 de junio del año de su muerte (ahora en *Cartas luteranas*).

En los últimos meses, como advirtió Franco Fortini (también poeta y durante años amigo de Pasolini),



el cineasta «no admitía límites a la legislación de su placer» y acusaba a todo el mundo de «moralismo e intelectualismo»; es más, no renunciaba a ser un «intelectual militante» pero cuando sus juicios eran contestados invocaba para defenderlos «el número poético» (véase FORTINI, 1993: XVII). Su última obra (*Petrolío*) sobre los negocios ligados al oro negro se inscribía en la senda de la denuncia más que de la poesía, en la línea de su otro famoso artículo «¿Qué es este golpe?», que empieza con «Lo sé. Sé los nombres de los responsables...» de masacres y atentados, publicado el 14 de noviembre de 1974 en *Il corriere della sera* y después incluido en *Scritti corsarios* como «La novela de los atentados» (2009: 106-113). En estos últimos trabajos Pasolini dejaba entender que, además de intelectual y poeta, reivindicaba para sí también el rol de investigador, o sea de quien busca una verdad más que una forma o un estilo, y que estaba dispuesto a aprovechar sus tribunas periodísticas para difundir los resultados de sus pesquisas. La conciencia de esta soledad *corsaria* y *luterana* lo separará paulatinamente también de amigos y colegas: el último Pasolini, como él mismo explicó, ya no creía «en la dialéctica y la contradicción, sino en la pura oposición» (véase FORTINI, 1993: 202).

### 3. Desdoblamientos

«Menos conmoción para Pasolini, más amor e inteligencia por lo que él nos ha dicho» (FORTINI, 1993: 145). Con esta exhortación a ocuparse más del legado literario del poeta de Casarsa y menos de las circunstancias trágicas de su asesinato, el ya citado Franco Fortini concluía su artículo «En muerte» (*Il Manifesto*, 7 de noviembre de 1975), escrito pocos días después del suceso y a petición del diario comunista.

En efecto, desde que el cadáver ha-

bía sido hallado en un descampado de la zona del Idroscalo y desde el arresto del joven de diecisiete años que había «confesado» el crimen, la muerte de Pasolini había sido presentada y reconducida siempre a un hecho privado, a una reacción excesiva del joven debida al acoso del hombre adulto, a una respuesta violenta a unas demandas sexuales que no podían o querían ser satisfechas. El cadáver de Pasolini en aquel terreno llano nada tenía que ver con el poeta, el novelista, el cineasta, menos aún con el polemista que, desde las páginas de *Il corriere della sera*, amenazaba con revelar los nombres de los responsables de masacres y atentados. Al dar la primera noticia de su muerte, el telediario nacional empezaba con esta declaración de la mujer que había encontrado el cuerpo a las seis y media de la mañana del 2 de noviembre de 1975: «Creía –dijo la Sra. Maria Lollobrigida– que era un saco de basura... [...] luego me acerqué [...] y vi que era un cadáver» (ZIGAINA, 1991: 20). El periodista responsable del montaje no consideró necesario omitir esta consideración que la Sra. Lollobrigida había murmurado para sí bajando de su coche y que fue lo primero que se le ocurrió espetar delante de las cámaras de la RAI. Por otro lado, incluso en los documentos de instrucción del caso, como ha señalado Simona Zecchi, «el sexo lo envuelve todo» (ZECCHI, 2018: 33). Todo lo que allí se recoge está guiado por la idea de que Pasolini había perdido la vida a causa de sus «gustos y costumbres privadas» que lo llevaban a practicar «sexo mercenario en un lugar sucio»; la tesis de que su muerte se debió a su homosexualidad –escribe la periodista– parece que «nunca haya sido puesta en duda ni en discusión», aunque desde el año 2010 y hasta 2015 se haya investigado con más atención, pero con igual conclusión, sobre «los hechos políticos» (2018: 33).

La imagen del cadáver de Pasolini rodeado de miseria, aquella imagen



difundida por prensa y televisión, no solo convertía en amigos a los antiguos enemigos del poeta (pocos tuvieron la *coherencia* de Giulio Andreotti, véase ZECCHI, 2018: 28), sino que separaba para siempre al hombre (muerto, mudo e inerme) del intelectual verboso, *enragé*, que, como se ha recordado, alzándose en «buena conciencia» de todos había acabado siendo una espina incluso para algunos de sus amigos (véase FORTINI, 1993: 235-236).

El escritor Alberto Moravia advirtió de la necesidad de reconducir la imagen de aquel cuerpo humillado a la del intelectual y artista que su amigo había sido. En la oración que pronunció el 5 de noviembre en los funerales, el autor de *Los indiferentes* (1929) confesó haberse sentido acosado por las imágenes de la muerte de Pier Paolo Pasolini no solo por la crueldad, la atrocidad de esta muerte sino también porque parecían carecer de sentido: el cuerpo ensangrentado, el rostro irreconocible, el pecho martirizado, todo ello ¿qué significado tenía? ¿Remitía solo a la mala suerte de un hombre o a aquel «Se l'è cercata» [«se lo ha buscado»] que algunos iban repitiendo y que, de formas muy diversas, más o menos todo el mundo parecía compartir, incluso el mismo Moravia, por lo menos en los días después del suceso?

Era pues necesario –dijo el autor romano– recordar a los italianos «el gran escritor que era Pasolini», recordarles que era poeta, novelista, cineasta, esto es recordar «lo que hemos perdido con la muerte de este hombre», una muerte que solo podía entenderse desde la ignorancia: «los que lo persiguieron para matarle no sabían lo que hacían y no sabían quién era Pasolini» (MORAVIA, 1975; transcripción y traducción nuestras).

En este sentido –no enterrar los versos del poeta junto con el cadáver del hombre– iba también la exhortación de Fortini, quien no dudó en inscribir la agresión contra el director de

*Salò o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) en una antigua hostilidad entre políticos y poetas: «los políticos desean matar a los hombres de letras», recordó desde las páginas de *Il Manifesto* citando al escritor chino Lu Hsün (1993: 144). Justamente por ello, advertía el poeta florentino: «el único modo decente de hablar de Pasolini, en medio del parloteo autopunitivo de estos días, es leerlo» (1993: 144); leerlo para no olvidarlo, leerlo para reconciliar el cuerpo sin vida del poeta con su canto a la «vitalidad desesperada» de los chicos proletarios.

Casi como por reacción a aquella fractura entre el hombre y el poeta que cristalizó alrededor del cadáver, en la recepción crítica del legado pasoliniano (sea literario sea cinematográfico) la biografía parece inseparable de la obra y la gloria literaria impensable sin el martirio (FORTINI, 1993: 233). Como escribirá el también poeta Andrea Zanzotto en homenaje al amigo desaparecido, todo texto sobre Pasolini es un intento de encontrar el camino que va «de un campo al otro», de los campos friulanos de su poesía juvenil (*La meglio gioventù*, 1954) a aquel otro, último campo, «pisado por la muerte» (véase ZANZOTTO, 1976: 47). En cambio, como se verá, y contrariamente a la crítica literaria, la representación cinematográfica se ha quedado encallada en el extremo opuesto: esto es, en una figura de Pasolini todo político en la que el pensamiento ha devorado la vida y la poesía.

También en el caso de Aldo Moro, la muerte se inscribe como el momento de un desdoblamiento entre el político y el hombre común que se va gestando en los días de su secuestro.

Como hemos recordado a través de «El artículo de las luciérnagas» de Pasolini, Moro había hecho de la ambigüedad el rasgo principal de su lenguaje. Leyendo las cartas que el político escribió a gobernantes y religiosos

durante su secuestro (y que los brigadistas entregaban tanto a los destinatarios como a la prensa), Leonardo Sciascia concluyó que el Presidente de la DC había muerto por ser incapaz de hacerse entender por sus compañeros de partido. Primero porque Moro intentó *decir* dónde estaba secuestrado con su lenguaje del *no decir*, o sea intentó hacerse entender con los mismos instrumentos que había usado para *no hacerse entender* por sus adversarios y que le habían asegurado el poder en sus años de gobierno (SCIASCIA, 2001: 471). Segundo porque, cuando modificó su lenguaje para ser entendido, cuando empezó a pedir claramente que el Estado tratara con los brigadistas para evitar el desenlace trágico de su secuestro, la reacción de sus compañeros fue decir que las cartas que el político escribía poseían un estilo distinto –léase: inexplicablemente comprensible– que no se parecía en nada al estilo del estadista que Moro había sido, así que, concluían, *non è lui* («no es él») quien las escribe. No se dice que los brigadistas escriben las cartas de Moro sino que el hombre que escribe estas cartas está fuera de sí, que no es reconocible, que no es el mismo que el Presidente del partido porque sus palabras carecen de aquella «visión espiritual, política y jurídica que había] inspirado su vida y su contribución a la redacción de la constitución italiana» (SCIASCIA, 2001: 537).

En efecto, en las cartas que enviaba desde su prisión, el político se había alejado cada vez más de su lenguaje del *no decir nada* hasta llegar a una claridad expresiva que se hizo políticamente insostenible: «¿cómo puede ser –había preguntado Moro a sus compañeros de partido en una de sus últimas misivas– que por una vez estéis todos de acuerdo y que lo que os ponga de acuerdo sea querer mi muerte?» (véase SCIASCIA, 2001: 526). Nada quedaba de su admirada prudencia.

Evidentemente anunciar la locura

de Moro quería decir rechazar toda interlocución con los brigadistas pero de facto producía un desdoblamiento entre el gran y sabio estadista (de antes) y el prisionero enloquecido y suplicante (de ahora). Para el partido, el primero había muerto en el momento en que al lenguaje del *no decir* se había impuesto un decir desesperado. Así, aprovechando (¿o fabricando?) un falso comunicado de las Brigadas Rojas que el 18 de abril anunciaba la muerte del secuestrado, el gobierno y la prensa realizaron un «ensayo general» del duelo de Estado que, de paso, «desvitalizó» los efectos de la futura (real) muerte del político (SCIASCIA, 2001: 523).

Las fotos de Moro que envían las BR dan cuenta de este desdoblamiento: de personaje de la política a ser humano aislado en su irrepetible y singular desgracia. Marco Belpoliti ha analizado la primera instantánea difundida por los brigadistas el 19 de marzo y la ha comparado con la segunda foto, enviada a la prensa el 21 de abril para desmentir la muerte del político (BELPOLITI, 2008): la primera imagen –observa Belpoliti– muestra el pulso entre el político poderoso secuestrado y el aparato, también poderoso, de las Brigadas Rojas; al contrario, la foto del 21 de abril muestra a un hombre asustado, derrotado que tiene en las manos un periódico de dos días antes en el que se lee: «¿Moro asesinado?». La imagen, añade el crítico, hace y a la vez contesta la pregunta. Al mismo tiempo, lega una representación de Moro ya envuelto en una dimensión espectral: es más un icono del sacrificio humano que del estado triunfador. El rostro cansado, la camisa abierta, la mirada bajada, la absoluta mortalidad del ser humano nada tienen que ver con el político astuto. Moro ya no es uno sino dos.

Como consecuencia de este desdoblamiento ocurrido durante el secuestro –ya lo hemos recordado al principio– Moro tuvo dos funerales: un funeral privado, al que, siguiendo su

voluntad, solo asistió la familia y un funeral de Estado, donde la clase dirigente italiana se reunió alrededor de un ataúd vacío.

#### 4. Representaciones cinematográficas de cadáveres insepultos

La operación de montaje –decía Pasolini– introduce siempre una instancia de muerte en el filme a la vez que organiza su vida; es más, es el corte que obliga al filme «a aceptar la fábula a la fuerza» («Essere è naturale?», 1967; en PASOLINI, 1991: 247). Por eso, escribía en un famoso pasaje de *Empirismo eretico*, para que nuestra vida adquiriera sentido «es absolutamente necesario morir» («Osservazioni sul piano-sequenza», 1967; en PASOLINI, 1991: 241). En realidad, Pasolini citaba la operación que la muerte realiza sobre la vida para describir cómo el montaje organiza los fragmentos en una unidad, «selecciona sus momentos verdaderamente significativos», los ordena; sin embargo, invirtiendo el sentido de su metáfora, se puede decir que en su caso la muerte no operó como un montaje sino que diseminó las piezas de su vida de una forma que hizo imposible la fábula.

Tanto en el caso de Pasolini como en el de Moro la muerte más bien des-ordenó las tramas que ellos habían urdido durante sus vidas, borró el sentido de sus momentos haciendo que ya no quedara claro cuáles fueron los «verdaderamente significativos», esto es haciendo que todo montaje sobre sus vidas desbordara siempre la representación. Y no se trata de un desbordamiento debido a los notorios problemas éticos que toda representación de la muerte impone. Tampoco se trata de una fuga que corre en paralelo a una presunta verdad de la historia en el artefacto de la ficción. Es más bien un desbordamiento que se da por la vía de la vida, de la existencia, a la que estos cadáveres deberían remitir y que,

como se ha visto, en ambos casos no es una sino dos. De esta dificultad de representación se ocuparán las líneas que siguen.

El primero entre los dos a tener representación cinematográfica fue Aldo Moro y quizá no hay mayor evidencia del desdoblamiento que se produce durante los cincuenta y cinco días de su secuestro entre el político (público) y la víctima (privada) que la que surge recordando los tonos satíricos de su primera aparición en el cine, caracterizada incluso por una cierta «incontinencia expresionista» como dirá el crítico Lino Micciché (1975; en MICCICHÈ, 1995: 352).

En efecto, cuando el cuerpo del político italiano es hallado en el maletero de un Renault 4 la mañana del 9 de mayo de 1978, Moro ha aparecido ya como personaje en el cine nacional: concretamente en *Todo Modo* de Elio Petri (1976), donde Gian Maria Volonté (quien se transforma en un perfecto sosias del líder democristiano) da vida al ambiguo personaje de «M. Il Presidente», político astuto y ambicioso que, tras una aparente humildad, cultiva sueños de poder y dominio desafortunados.

El filme –el último en el que colaboran Petri y Volonté– narra el retiro de un grupo de políticos de la Democracia Cristiana bajo la guía de un jesuita, interpretado por Marcello Mastroianni (Don Gaetano), quien a través de ejercicios espirituales debe llevar el grupo a la búsqueda y comprensión de la voluntad divina. El título de la obra (el mismo de la novela que Leonardo Sciascia había publicado en 1974 y en la que está inspirado el filme) evocaba el principio de una frase de los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola: «todo modo de preparar y disponer el ánima para quitar de sí todas las afecciones desordenadas y, después de quitadas, para buscar y hallar la voluntad divina». Sin embargo, como defendió Micciché, mientras la novela



del escritor siciliano pretendía ser ante todo una alegoría del choque entre la cultura escéptico-laica del narrador y la cultura místico-reaccionaria de Don Gaetano, el filme de Petri era claramente un «panfleto antidemocrático» donde a través de alusiones directas, explícitas, y una imagen caracterizada por una «pesada frontalidad» se ofrecía una representación, entre el realismo y el expresionismo, de los defectos de la clase política dominante (1980; en MICCICHÈ, 1989: 259). En el grupo de capitostes retirados en el *Centro Zafer per gli esercizi spirituali* domina el personaje de «M. Il Presidente» que, como se ha dicho, viste, se mueve y habla como Aldo Moro, ya entonces cinco veces presidente del consejo de ministros. «M.» es, además, un político manipulador que conoce los secretos de todos y que administra astutamente la información también gracias a su peculiar forma de expresarse en la que impera el oxímoron: siempre con una actitud «sufrida» el Presidente habla de «paralelismos convergentes que hagan dinámica la estabilidad y estabilicen la dinámica» (MICCICHÈ, 1989: 260).

Pese a esta aparente astucia, el Presidente no logra escapar de la cadena de homicidios que está eliminando uno tras otro a los huéspedes de Don Gaetano y, en los últimos planos del filme, muere disparado por su siniestro chofer (interpretado por Franco Citti), justo mientras está de rodillas y de espaldas rezando el *Pater noster*. Se trata de una escena terriblemente premonitrice, si bien ni la novela de Sciascia ni el filme de Petri incluyen referencia alguna a las Brigadas Rojas sino más bien –como se ha recordado– a las luchas internas a la Democracia Cristiana y a aquella mutación del poder de la que había advertido Pasolini y que es el verdadero tema del filme. En efecto, representando a Aldo Moro como una suerte de Polonio en la corte de Roma, *Todo modo* lograba visibilizar ya

en 1976 la creciente hostilidad que su liderazgo generaba entre los mismos dirigentes del partido. Así, pese a las acusaciones de «falta de dialéctica en la puesta en escena y grosería alusiva» de Miccichè (1989: 261), el filme de Petri escenificaba la muerte de Moro como «un fenómeno de autocanibalismo» interno a la Democracia Cristiana (BRUNETTA, 2003: 291).

No fue el único momento en el que el arte se adelantó a la crónica. Ya en 1975, tres años antes de la muerte de Moro, Dario Fo había escrito y puesto en escena la comedia *Il Fanfani rapito* (“Fanfani secuestrado”), donde se representaba una pesadilla grotesca del entonces secretario de la Democracia Cristiana (Amintore Fanfani) quien, secuestrado por las Brigadas Rojas, descubría al final que el mandante era Giulio Andreotti y que intentaba eliminarlo para proteger sus juegos políticos dentro del Palazzo. Como en el caso del filme de Petri, tampoco la *pièce* de Dario Fo pretendía ser «una sátira sobre un hombre de gobierno famoso, sus tics y sus debilidades» sino «una representación grotesca del poder y de la desmedida protervia del poder democrático», según declaró el dramaturgo (en VALENTINI, 1977: 144).

La historia del secuestro y muerte de Moro parecía generada por el arte y no quedaba más que actuarla, como sugirió Sciascia (2001: 479). En ella, en esta fábula perfecta, el poder era inseparable del sacrificio extremo pero también de un cierto uso del lenguaje, como había observado Pasolini.

El cine italiano se ha visto obligado a lidiar con este desdoblamiento en el imaginario colectivo entre el estadista y el secuestrado, entre el político astuto y el hombre inocente. Para reunir aquello que la política había separado, esto es para tener juntos al Moro político y al Moro prisionero, en el primer filme sobre el caso que se realizó después de 1978 el papel del difunto fue asignado al mismo actor que lo



había interpretado cuando aún estaba vivo. En 1986, cuando el cineasta Giuseppe Ferrara decidió llevar al cine la historia del secuestro (*El caso Moro* [*Il caso Moro*, 1986]) eligió para el papel del político al mismo Gian Maria Volonté, que ya lo había encarnado en *Todo Modo*. Aquí, sin embargo, el actor le da la vuelta al personaje: si en el filme de Petri Volonté había interpretado a un hombre poderoso y astuto, aquí Moro es un hombre humilde, una víctima inocente. El cuerpo de Volonté produce así una intertextualidad espectral entre los dos filmes que resuelve la tensión entre el político y el hombre ordinario, remendando con la continuidad de su rostro aquella laceración que se había producido en los días del secuestro.

A diferencia de Ferrara, Marco Bellocchio en *Buenos días, noche* (*Buon giorno, notte*, 2003) optó por un doble final: el primero, ficcional, donde el cineasta sorteja la imagen del cadáver de Moro y materializa visualmente el que había sido el sueño de todo un país (enemigos incluidos) durante el secuestro: la liberación final del prisionero (interpretado aquí por Roberto Herlitzka) sin rendición o derrota oficial de las Brigadas Rojas. Este final era una suerte de ilustración visual del eslogan «Ni con el Estado ni con las Brigadas Rojas», entonces muy en boga entre intelectuales y cineastas de izquierda (BRUNETTA, 2003: 218). Coherente con esta posición anti-Estado, el filme de Bellocchio –libremente inspirado en el texto *El prisionero* de la ex brigadista Anna Laura Braghetti– insiste en las virtudes de la *prisión del pueblo* y su repudio de las prácticas que Foucault había estudiado en *Vigilar y castigar* (1975). Quizá no sea superfluo recordar aquí que los brigadistas querían que su prisión no fuera una repetición de las prisiones del *Stato Imperialista delle Multinazionali* (SIM) y por ello habían proyectado un secuestro que no alienara ni aniquilara la identidad política del prisionero; al contrario, querían a Moro

justamente por su identidad política (SCIASCIA, 2001: 472).

El segundo final, que suplanta al primero en los últimos minutos del filme, es de carácter documental y muestra las imágenes auténticas del funeral de Estado celebrado el 13 de mayo. También aquí el cadáver de Moro está ausente, sin embargo su figura –que ha circulado casi ininterrumpidamente en la televisión y prensa italianas desde el 9 de mayo– acosa como un fuera de campo ominoso el espectáculo del duelo nacional. En el montaje de Bellocchio, la secuencia de rostros ilustres recogidos por las cámaras de la RAI hace visible la renovada unión de la clase política italiana que se estrecha alrededor de un ataúd vacío.

Esta dimensión espectral del cadáver del político con la que se cierra *Buenos días, noche* vuelve, si bien en clave menor, en la representación del personaje de Moro (interpretado por Paolo Graziosi) en el filme *El divo* (*Il divo*, 2008) de Paolo Sorrentino, donde es una voz que de vez en cuando atormenta la conciencia de Giulio Andreotti. El político vuelve en cambio a recuperar no solo su cuerpo sino también su lenguaje del no decir en *Romanzo di una strage* (2012) de Marco Tullio Giordana, a quien debemos –dicho sea de paso– el primer filme sobre el terrorismo después de la muerte de Aldo Moro: *Maledetti, vi amerò* (1980). Preocupado por hacer del cine un instrumento de comprensión de las contradicciones ideológicas –antes que políticas–, Giordana representa el Presidente de la Democracia Cristiana (interpretado por Fabrizio Gifuni) de nuevo envuelto en la *cosa nostra* de la política. Sin embargo, como hemos recordado con Belpoliti, Moro se ha inscrito en la historia italiana ante todo como un icono del sacrificio humano. Así la memoria del martirio, el desenlace trágico del secuestro, la imagen del cadáver de Moro en el maletero parecen actuar como una fuerza astringente e inhibi-

toria en la representación de Gifuni que intenta (pero no logra) recuperar los tonos satíricos de la interpretación de Gian Maria Volonté. Corriendo el riesgo de ser injustos, se diría que la suya es más bien *la interpretación de una interpretación* y que la distancia que media entre las dos no está dada por el talento de los actores sino por la historia de este desdoblamiento del que venimos hablando.

En el caso de Pier Paolo Pasolini, las representaciones cinematográficas, si bien menores en número y más recientes, a lo largo del tiempo también han tenido que lidiar con el desdoblamiento que su cadáver impuso entre el hombre que ama el cuerpo de los chicos proletarios y el poeta que situó este amor en el origen de su programa estético y de su escritura, literaria y cinematográfica. También en el caso de Pasolini, se podría apuntar a una representación cinematográfica anterior a su muerte y situarla en la interpretación de Orson Welles en *La ricotta* (1963), donde el cineasta norteamericano hace de alter-ego del italiano; sin embargo, creemos que aquí nos encontramos más bien en el ámbito de las muchas figuraciones del yo que Pasolini diseminó en su producción o, en todo caso, frente a una de las diversas maniobras con las que construyó su imagen de escritor (me permito reenviar a MIRIZIO, 2018).

Si en el caso de Moro las representaciones cinematográficas se inscriben entre la reencarnación de un actor (de Volonté) y un sueño nacional (Bellocchio), las soluciones estéticas que ha planteado el cine italiano para encauzar la figura pasoliniana podrían situarse entre la reverberación de una memoria en el fuera de campo (*Caro diario*, Nanni Moretti, 1993) y la materialización de un fantasma (*Pasolini*, Abel Ferrara, 2014). Si bien este último filme no pertenezca propiamente al cine italiano, es indudable que produjo en él movimientos –sin ir más lejos, la realización del filme *Macchinazione* de

David Grieco en 2016– y por ello consideramos oportuno incluirlo aquí.

Pasolini no es el tema de *Caro diario* de Nanni Moretti, ni siquiera es una referencia duradera en el filme sino que aparece evocado al final de la primera de las tres partes en las que se divide la obra («En mi vespa», «Islas» y «Doctores») y después de un largo vagabundeo por Roma, entre miserias y palacios, barrios periféricos y zonas residenciales. Tras haber mostrado en primer plano las páginas de algunos diarios y semanarios que anunciaron la muerte de Pasolini (*Il Manifesto*, *L'Unità*, *Il corriere della sera*, *L'Espresso*, *Panorama*...) Moretti recuerda: «No sé por qué pero nunca he estado en el lugar donde mataron a Pasolini», y así durante cinco minutos, acompañado por las notas del *Concierto de Colonia* de Keith Jarrett (1975), el cineasta recorre en su vespa el camino que va de la capital hasta el Idroscalo de Ostia dejando que el larguísimo plano secuencia se deslice por ese lugar inhóspito, incluso en un día de verano. Aprovechando las posibilidades descriptivas del encuadre frontal, Moretti muestra la carretera en toda su extensión: de un lado está la playa rocosa de los pobres, del otro lado talleres de coches, bares frecuentados por trabajadores, casas construidas una tras otra aprovechando décadas de abusos urbanísticos. Es imposible no pensar en lo que esta zona era veinte años atrás así como es inevitable sospechar que para recorrer tal distancia Pasolini debía de tener un motivo quizá más apremiante que el deseo de intimidad. Moretti baja de la vespa delante del lugar del crimen y mira hacia aquel descampado donde se halló el cuerpo muerto del poeta: allí donde Pasolini yacía reverso, se encuentra un modesto monumento (un monumento provisional que será sustituido solo en 2015) abandonado a la desidia nacional y perdido en el hierbajo: el plano parece preguntar: «¿en 1993 quién se preocupa del legado

de Pasolini?». La imagen del cadáver en el descampado difundida por los medios reverbera potentemente en la memoria del espectador mientras el fuera de campo se puebla de imágenes de archivo. La evocación suplanta a la representación y deja constancia de la necesidad de no olvidar.

En el polo opuesto a *Caro diario* se ubica el filme-biopic *Pasolini* del cineasta norteamericano Abel Ferrara, que reconstruye las últimas 48 horas de la vida del poeta, intentando narrar en tan reducido arco de tiempo y a través de los gestos cotidianos a un ser humano, un personaje y también un fantasma. Como ha declarado el cineasta en una entrevista: «hemos rodado en los espacios que habitó, con la ropa que vistió, con el coche que condujo... Estábamos buscando su fantasma» (REVIRIEGO, 2015: 37).

Solo en una dimensión espectral –parece proponer el filme– es posible reunir los diversos rostros de Pasolini. Sin embargo, a diferencia de Moretti que apela a la memoria y a pesar de que Ferrara deslice su relato hacia lo onírico, el *costumbrismo aggiornato* (CONTRERAS, 2018: 73) que caracteriza la puesta en escena del filme acaba ofreciendo un retrato del escritor donde todas las hipótesis confluyen, confusamente. Así en un final ambiguo Pasolini acude a la cita con un joven amante (Ferrara aleja el encuentro del marco de la prostitución) y termina con una brutal agresión por parte de un grupo de homófobos que no se sabe bien si tienen un mandante, ya sea político o mafioso; ni es dado a saber si el joven Pelosi, al que Pasolini mira con ternura, es un amigo o un enemigo. «Quizá todo fue culpa de la mala suerte» parece sugerir el director norteamericano: encontrarse con unos tipos violentos en un mal momento y un pésimo lugar. Una suerte de «se lo ha buscado» versión estadounidense. Por lo menos esto parece insinuar Ferrara cuando explica a Carlos Reviriego que

había aprendido sobre Pasolini realizando el filme: «Hacia *cruising* nocturno en la parte más perra de la ciudad ¿qué esperaba? Estoy seguro de que pensaba que era indestructible... pero siempre hay alguien más duro que tú. Eso no lo tuvo en cuenta» (REVIRIEGO, 2015: 37). El filme termina con la puesta en escena de fragmentos de un guion inacabado en el que estaba trabajando Pasolini en el momento de su muerte (*Porno-Teo-Kolossal*) interpretado aquí por el actor y amigo Ninetto Davoli y por uno de los nuevos divos del cine italiano, Riccardo Scamarcio.

La película de Ferrara reactivó el filón político del cine italiano sobre Pasolini. Ya en 1995, el citado Marco Tullio Giordana había reconstruido la investigación sobre su muerte insistiendo en la tesis del crimen político. *Pasolini, un delitto italiano* narra las últimas horas de la vida del escritor y las primeras horas después de su muerte siguiendo, casi como en una crónica, los discursos pronunciados por los notables del mundo de la cultura y los agentes de la justicia alrededor del cadáver. El filme de Giordana es un filme-encuesta que parte del cuerpo sin vida para representar un doble delito: el que se consumó en el descampado del Idroscalo y el que se perpetró en las aulas de la justicia y otras instituciones donde personajes muy diversos y pertenecientes a corrientes políticas variadas concordaron (como en el caso de Moro) en atribuir la muerte de Pasolini a uno de los tantos adolescentes que practicaban la prostitución masculina. Sin embargo, en esta voluntad de mostrar la trama y las tensiones políticas en las que se gesta el crimen, el que desaparece es Pasolini, que queda relegado fuera y antes del tiempo del relato fílmico.

Las conspiraciones e intrigas políticas son también el tema central de *Macchinazione* de David Grieco, que trabajó con el cineasta (en *Teorema*, 1968) y que en reacción a la evapora-



ción de lo político en el filme de Ferrara quiso recuperar la trama mafiosa ligada no solo a la redacción de *Petrolio* sino también al presunto robo de algunos negativos de la película *Salò o los 120 días de Sodoma*. Según otra de las hipótesis sobre el móvil del crimen, Pasolini intentaba recuperar aquella noche en la playa de Ostia los negativos de su último filme, que habían sido robados en agosto de los establecimientos de Technicolor (Roma) y para los que estaba dispuesto a pagar un rescate (ZECCHI, 2018: 53-54). Grieco insiste en la teoría de la trampa mafiosa tendida con la complicidad de Pelosi y sin duda añade otra tésera a la representación cinematográfica de «el caso Pasolini». No obstante, y en lo que se refiere concretamente a la reposición de una figura pasoliniana compleja, el filme se excede en las referencias y hasta resulta visualmente abigarrado: Grieco elige para el rol de Pasolini a un famoso cantante napolitano, Massimo Ranieri, que se transforma en el escritor como Volonté se había convertido en Moro (y esto pese a los diez años de diferencia de edad entre personaje y actor). Sin embargo, el resultado es un exceso de historias y capas visuales dentro de la imagen donde a los muchos rostros de la identidad pasoliniana se suman las muchas máscaras del cantante. Finalmente, también en el filme de Grieco, como en el de Giordana, la urgencia de la denuncia política acaba devorando la distancia estética y reconduciéndolo todo a una única dimensión: la de «Pasolini, consciencia de Italia».

### 5. Una imposible conclusión

Confianza en aquella capacidad del cine de organizar la vida después de la muerte que hemos recordado con las palabras de Pasolini en «Osservazioni sul piano-sequenza», el cine italiano ha querido a menudo realizar reconstrucciones memorísticas de sus protagonistas políticos y culturales.

Sin embargo, como se ha intentado poner de relieve, justamente en la representación de Pasolini y Moro esta capacidad narrativa del cine parece haber encontrado su límite. Podríamos pensar, con Gian Piero Brunetta, en una causa generacional. En un párrafo dedicado al cine político italiano de la década sucesiva a la muerte de Moro, titulado «Desde los años de plomo a los años de la huida» (2003: 332-334), el historiador del cine defiende que, pese a los muchos programas estéticos y las diversas ideologías que los inspiran, el cine italiano parece incapaz de elaborar su historia. Quizá no sea un detalle inútil, recuerda Brunetta (2003: 333), el hecho de que en 1980, o sea al final de los años de plomo, la vieja generación de cineastas está saliendo de escena (la última película de Elio Petri es de 1979) y la nueva generación, que se había criado dentro del movimiento del 68, toma las cámaras. Para todos ellos, los setenta son años de fervorosa pasión política –como indicaba el título del filme de Giordana (*Maledetti, vi ameró*)– cuyo clima político y social se intenta recuperar (2003: 333). Los resultados no carecen de interés; no obstante, buena parte de ellos, sin contemplar como única posición espectacular la identificación pasiva, permanecen anclados en moldes visuales que están más cerca de la estética de la persuasión que de un horizonte de experimentación formal. En los pocos ejemplos que hemos presentado, abundan el recurso a la transparencia y la gramática visual convencional. Quizá esto se deba a una preocupación por asegurarse la legibilidad del plano; no obstante, esta legibilidad mal se ajusta a la ambigüedad de figuras como las de Moro y Pasolini. Por todo ello, y sin pretender ofrecer aquí una conclusión definitiva, queremos apuntar a los filmes de Bellocchio y Moretti como formas cinematográficas eficaces para sortear los peligros de representar cadáveres insepultos. Por un lado, la estrategia de



composición de Bellocchio que pasa de imágenes de ficción a imágenes documentales hace que el espectador se enfrente, casi de golpe, a la realidad y sus ficciones (políticas). Por otro lado, Moretti, sin sumar otro relato a los que ya existen, sin caer en el didacticismo del documental, sin ceder a la pulsión

de volver a exhibir el cadáver, apela a Pasolini por la vía de la memoria y por el espacio del fuera de campo. En ambos casos la mirada queda libre de moverse entre memorias, ficciones y documentos y hacia una forma del cine donde un relato no clausurado no es incompatible con las hipótesis sobre un crimen.

### Referencias bibliográficas

- BELPOLITI, Marco (2008). *La foto di Moro*. Roma: Nottetempo.
- BERARDINELLI, Alfonso (2010). *Prefazione*. PASOLINI, Pier Paolo; BERARDINELLI, Alfonso (ed.), *Scritti corsari* (pp. VII-XII). Milán: Garzanti Novecento.
- BRUNETTA, Gian Piero (2003). *Guida alla storia del cinema italiano, 1905-2003*. Turín: Einaudi.
- COLOMBO, Andrea (2018). *Un affare di Stato. Il delitto Moro 40 dopo*. Milán: Cairo Publishing.
- CONTRERAS, Sandra (2018). *En torno al realismo y otros ensayos*. Rosario: Nube Negra Ediciones.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.
- FORTINI, Franco (1993), *Attraverso Pasolini*. Turín: Einaudi.
- MAURI, Paolo (2018). “Pèntiti, pèntiti” scrisse Fortini all’amico PPP. *La Repubblica*, 30 de mayo de 2018. Recuperado de: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2018/05/30/pentiti-pentiti-scrisse-fortini-allamico-ppp32.html> [acceso: 26 de mayo de 2019]
- MICCICHÈ, Lino (1995). *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*. Venecia: Marsilio.
- MICCICHÈ, Lino (1989). *Cinema italiano degli anni '70*. Venecia: Marsilio.
- MIRIZIO, Annalisa (2018). *La ab joy en la poética de Pier Paolo Pasolini: usos de la herencia provenzal y construcción de la imagen de escritor*. SIMÓ, Meritxell; MIRIZIO, Annalisa; TRUEBA, Virginia (eds.), *Los trovadores: recepción, creación y crítica en la edad media y la edad contemporánea* (pp. 253-270). Kassel: Edición Reichenberg.
- MORAVIA, Alberto (1975). «Orazione fúnebre». UNITELEFILM [Archivo Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico]. *Funerale di Pier Paolo Pasolini* [Archivo de video]. Recuperado de <https://goo.gl/jcLACI> [acceso: 22 de mayo de 2017]
- PASOLINI, Pier Paolo (1991). *Empirismo eretico*. Milán: Garzanti.
- PASOLINI, Pier Paolo (2009). *Escritos corsarios*. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

PASOLINI, Pier Paolo (2010). *Cartas luteranas*. Madrid: Trotta.

REVIRIEGO, Carlos (2015). *Tras el fantasma de Pasolini. Entrevista a Abel Ferrara*. *Caimán cuadernos de cine*, n. 36, p. 37.

SCIASCIA, Leonardo (2001). 'L'Affaire' Moro. AMBROISE, Claude (ed.), *Opere, II. 1971-1983* (pp. 463-599). Milán: Classici Bompiani.

VALENTINI, Chiara (1975). *Il Fanfani rapito*. *Panorama*, n. 477, 12 de junio de 1975, pp. 144-147, Recuperado de: <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=5225&IDOpera=63> [acceso: 16 de junio de 2019]

ZANZOTTO, Andrea (1976). *Per una pedagogia? Omaggio a Pasolini*. *Nuovi Argomenti*, n. 49, enero-marzo de 1976, pp. 47-51.

ZECCHI, Simona (2018). *Pasolini, poeta massacrato*. Venecia: Ponte alle Grazie.

ZIGAINA, Giuseppe (1991). *Pasolini: Between enigma and prophecy*. Toronto: Exile Editions.