



THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

Edinburgh Research Explorer

## **Che cosa sono le nuvole? Intermedialità riflessiva e strategie di decolonizzazione tra cinema e teatro**

### **Citation for published version:**

Patti, E 2022, 'Che cosa sono le nuvole? Intermedialità riflessiva e strategie di decolonizzazione tra cinema e teatro', *Studi Pasoliniani*, vol. 16, pp. 207-220. <https://doi.org/10.19272/202202601014>

### **Digital Object Identifier (DOI):**

[10.19272/202202601014](https://doi.org/10.19272/202202601014)

### **Link:**

[Link to publication record in Edinburgh Research Explorer](#)

### **Document Version:**

Peer reviewed version

### **Published In:**

Studi Pasoliniani

### **General rights**

Copyright for the publications made accessible via the Edinburgh Research Explorer is retained by the author(s) and / or other copyright owners and it is a condition of accessing these publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

### **Take down policy**

The University of Edinburgh has made every reasonable effort to ensure that Edinburgh Research Explorer content complies with UK legislation. If you believe that the public display of this file breaches copyright please contact [openaccess@ed.ac.uk](mailto:openaccess@ed.ac.uk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



***Che cosa sono le nuvole?***  
**Intermedialità riflessiva e strategie di decolonizzazione tra cinema e teatro**

Emanuela Patti  
(University of Edinburgh)

Nel 1967 Pasolini, insieme ad altri registi di nota fama nazionale ed internazionale, contribuì con *Che cosa sono le nuvole?* alla realizzazione di un film ad episodi dal titolo *Capriccio all'italiana*, sul genere della commedia italiana.<sup>1</sup> Si trattava di prodotti dal tono leggero e brillante, in cui la brevità del racconto era funzionale all'incisività di un ritratto, di una critica di costume, o di un'idea drammatica.<sup>2</sup> Come mette in evidenza Masolino D'Amico, un indubbio vantaggio del film ad episodi era che permetteva “di assecondare quella velocità di commento a caldo, spesso satirico, sugli avvenimenti e sulle questioni di attualità, nel quale si stava specializzando la cosiddetta commedia all'italiana, e di esaltare la tendenza italiana alla storiella breve, magari sconfinando nella barzelletta”.<sup>3</sup> Pasolini non era certamente alla prima esperienza di film ad episodi di questo tipo e, anzi, avrebbe contribuito al genere, in diverse occasioni gli anni successivi: si pensi a *La ricotta* in *Ro.go.pa.g* (1963), *La terra vista dalla luna* ne *Le streghe* (1967), *La sequenza del fiore di carta* in *Amore e rabbia* (1969), ma anche all'adozione del formato episodico in un suo film tutt'altro che collettivo, *Uccellacci e uccellini* (1966). Pasolini conserva in questi suoi film il tono leggero e brillante del genere, tuttavia lo trasforma in modo assai originale facendolo stridere con la tragicità insita nella vita dei suoi protagonisti o la drammaticità dei temi attuali trattati.

*Che Cosa sono le nuvole?* si distingue dagli altri cortometraggi perché Pasolini vi articolava una delle sue più interessanti riflessioni sui rapporti tra cinema e teatro sviluppata su diversi livelli di meta-rappresentazione, su cui si intersecano l'*Otello* (1603) di Shakespeare, *La vida es sueño* (1635) di Calderón de la Barca, *Las Meninas* (1656) di Velázquez e *Les mots et les choses* (1966) di Michel Foucault. È bene ricordare che *Che cosa sono le nuvole?* coincide infatti con un periodo della sua carriera in cui Pasolini era fortemente

---

<sup>1</sup> Distribuito nelle sale l'anno successivo, *Capriccio all'italiana* includeva *La bambinaia*, diretto da Mario Monicelli, con Silvana Mangano; *Il mostro della domenica*, diretto da Steno, con Totò; Ugo D'Alessio e Dante Maggio, *Perché?*, diretto da Mauro Bolognini, con Silvana Mangano; *Che cosa sono le nuvole?*, diretto, appunto, da Pier Paolo Pasolini, con Totò, Ninetto Davoli, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Laura Betti, Domenico Modugno e Carlo Pisacane; *Viaggio di lavoro*, diretto da Pino Zac e Franco Rossi, con Silvana Mangano; e *La gelosa*, diretto da Mauro Bolognini, con Ira Fürstenberg e Walter Chiari.

<sup>2</sup> Cfr. [https://www.treccani.it/enciclopedia/film-a-episodi\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/film-a-episodi_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/)

<sup>3</sup> *Ibid.*

interessato ai rapporti tra le due arti. Nel 1966 aveva iniziato a lavorare a ben sei opere teatrali - *Affabulazione, Pilade, Bestia da stile, Orgia, Porcile, Caldéron* - e proprio nel 1968 aveva scritto il suo *Manifesto per un nuovo teatro*. Qui teorizzava l'abolizione della scena, il ruolo di attori e spettatori come critici che partecipano attivamente alla comprensione ed interpretazione del testo e l'idea di teatro come spazio culturale trasformativo.

Se nel 1967 Pasolini era già un abile e sofisticato maestro nella contaminazione tra le arti, *Che cosa sono le nuvole?* può essere considerato, tuttavia, un punto di svolta tra una prima fase intermediale del cinema pasoliniano, quella del cinema "nazional-popolare", ed un'altra in cui Pasolini sperimenta l'intermedialità, quasi esclusivamente, nei suoi lungometraggi, nella forma di adattamenti cinematografici di opere letterarie classiche. Come trasposizione dell'*Otello* di Shakespeare, *Che cosa sono le nuvole?* inaugura infatti un ciclo di adattamenti cinematografici di classici (*Edipo Re, Medea, Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il fiore delle mille e una notte*), molti di questi appunto ispirati dalle opere dei grandi drammaturghi greci (Euripide, Eschilo, Sofocle). Non ultimo, *Che cosa sono le nuvole?* fa parte di quella che è stata brillantemente definita da Guido Santato come "trilogia comico-fiabesca", sia per la presenza di Totò che per diversi elementi comico-surreali che attraversano i tre film.<sup>4</sup> Com'era emerso già nella celebre intervista a Pasolini di Gian Piero Brunetta del 1969, dopo *Uccellacci e uccellini* e la simbolica "fine del corvo", simbolo dell'intellettuale marxista, che dice, non a caso, "Il tempo di Brecht e di Rossellini è finito!", Pasolini si era allontanato dal genere realista epico-lirico, sotto il segno di Gramsci, avvicinandosi al genere allegorico delle favole.<sup>5</sup>

Sulla base di queste premesse, in questo articolo illustrerò innanzitutto temi e forme dell'adattamento pasoliniano del testo di Shakespeare, con particolare attenzione all'attualizzazione del rapporto tra verità e finzione in relazione a *La vida es sueño* (1635) di Calderón de la Barca, *Las Meninas* (1656) di Velázquez e *Les mots et les choses* (1966) di Foucault. In secondo luogo, analizzerò la riflessione sul teatro che Pasolini mette in atto attraverso l'uso della meta-rappresentazione e le strategie di decolonizzazione suggerite nella sua intermedialità riflessiva. Per "decolonizzazione" intenderò, nel più ampio senso

---

<sup>4</sup> Guido Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale, saggistica. Ricostruzione storica*, Roma, Carrocci, 2013, p. 386.

<sup>5</sup> Come Pasolini afferma nell'intervista, "Maintenant c'est différent. J'utilise la caméra pour créer une sorte de mosaïque rationnelle qui rende acceptables, claires, affirmatives, des histoires aberrantes", Cfr. Entretien avec Pier Paolo Pasolini, *Cahiers du cinéma* 212 (maggio 1969): 15.

dell'accezione post-coloniale, post-Marxista e post-moderna,<sup>6</sup> una critica delle strutture di potere e del ruolo del pensiero di tradizione occidentale e razionalista, nonché uno spostamento verso forme di indipendenza politica, culturale e psichica. Infine, mi soffermerò proprio su alcune questioni di decolonizzazione che emergono nel testo pasoliniano, ovvero di razza e genere, rispettivamente associate alla figura di Otello (Ninetto Davoli) e Desdemona (Laura Betti). In ultima analisi, quello che intendo mettere in rilievo è il ruolo critico che Pasolini auspica ed attribuisce allo spettatore, così come all'attore, mettendo in guardia contro la “società dello spettacolo” e il potere dei media di massa.

### **Intersezioni e corto circuiti tra Shakespeare, Calderón de la Barca, Velásquez e Foucault.**

*Che cosa sono le nuvole?* è una meta-rappresentazione, ovvero una trasposizione cinematografica dell'*Otello* di Shakespeare rappresentato nella forma di uno spettacolo di marionette, messo in scena in un piccolo teatro popolare frequentato dalla classe operaia. Le marionette non sono però fantocci, bensì attori in carne ed ossa, tra cui troviamo una bizzarra combinazione di volti assai noti del panorama cinematografico e musicale italiano di quegli anni, tra cui l'icona dell'avanspettacolo Totò, con Ninetto Davoli, Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Laura Betti, Adriana Asti, Francesco Leonetti, Domenico Modugno e Carlo Pisacane. Il film si apre con un'interessante trasposizione musicale di alcuni versi, riarrangiati, dell'*Otello*, cantati dal grande Domenico Modugno, qui nei panni di uno spazzino “che viene e che va”, che prende i “rifiuti” del teatro e li trasporta alla discarica. Si tratta dei versi che, nel testo originario, il Doge di Venezia rivolge a Brabanzio, padre di Desdemona e che Pasolini riprende, con qualche piccola modifica, lasciando la sostanza di un messaggio di resistenza, poi ripreso nell'ultima scena di contemplazione delle nuvole<sup>7</sup>. Come ha

---

<sup>6</sup> Si fa riferimento, in particolare, allo sviluppo degli studi postcoloniali dopo Homi K. Bhabha, ovvero quando il concetto di “decolonizzazione” ha iniziato a riferirsi a “patologie sociali” transtoriche e si è iniziato a porre l'accento sul valore della liminalità, della diversità culturale, dell'ibridità e del multiculturalismo. Cfr. Homi K. Bhabha, *Nazione e narrazione*, Roma, Meltemi, 2000; Homi K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001.

<sup>7</sup> Nella canzone di Modugno ritroviamo gli ultimi versi del doge: Che io possa esser dannato/Se non ti amo/E se così non fosse/Non capirei più niente/Tutto il mio folle amore/Lo soffia il cielo/Lo soffia il cielo/Così/Ah ma l'erba soavemente delicata/Di un profumo che da gli spasimi/Ah tu non fossi mai nata/Tutto il mio folle amore/Lo soffia il cielo/Lo soffia il cielo/Così/Il derubato che sorride/Ruba qualcosa al ladro/Ma il derubato che piange/Ruba/qualcosa a se stesso/Perciò io vi dico/Finché sorriderò/Tu non sarai perduta/Ma queste son

giustamente osservato Roberto Calabretto, “la canzone [...], idealmente inquadra la vicenda sottolineando l’andamento circolare della storia”. Il film risulta infatti incorniciato dalla “canzone dell’immondezzaro” che canta all’inizio e alla fine della vicenda.<sup>8</sup>

Durante il tempo della canzone, le marionette vengono collocate sul palcoscenico ed agganciate ai fili che saranno mossi dal burattinaio (Francesco Leonetti), mentre la telecamera inquadra prima i poster di film proiettati il giorno prima (*La terra vista dalla luna*), il giorno dopo (*Le avventure del re magio randagio e il suo schiatto Schiaffo*) e prossimamente (*Mandolini*), e poi porta rapidamente in primo piano quello di *Che cosa sono le nuvole?* in programmazione lo stesso giorno (oggi). Sullo sfondo di questo poster troviamo l’opera maestra del pittore andaluso Diego Velázquez, *Las Meninas* (1656) che si rivelerà una delle chiavi di interpretazione del film. Segue una conversazione tra Jago e Roderigo, in cui entrambi confessano il loro odio nei confronti di Otello: Jago è risentito dal fatto che Otello abbia preferito promuovere Cassio come luogotenente al suo posto, mentre Roderigo desidera Desdemona ed aspira a conquistarla. Insieme cospirano dunque vendetta e decidono di seminare zizzania tra Otello e Desdemona. Intanto arriva la notizia che i turchi stanno per attaccare Cipro, dunque partono tutti verso l’isola ma a breve scoprono che la flotta turca è affondata durante una tempesta. Sollevati dalla prospettiva di una guerra, si danno ai festeggiamenti, ma in realtà la minaccia dello straniero resta e viene solo trasferita da un agente esterno (i Turchi) ad uno interno (Otello, il moro). Il senso di distruzione che sembrava associato con l’arrivo dai turchi si trasforma in dramma esistenziale e crisi identitaria.

È a questo punto che il piano di Jago viene messo in atto: Jago fa ubriacare Cassio e inscena una rissa tra lui e Roderigo, dalla quale consegue che Cassio è privato del suo grado militare; poi convince Cassio a chiedere a Desdemona di intercedere presso Otello per fargli riavere il grado che gli spetta; contemporaneamente, egli lascia intendere a Otello che ci sia una relazione amorosa tra Cassio e Desdemona. Nell’adattamento pasoliniano, il regista si sofferma in particolare sulle riflessioni dietro le quinte di Otello che aveva da prima scoperto il piano di Jago e Roderigo restando profondamente confuso e turbato dal tradimento del primo, suo supposto fedele servitore. Ciononostante, si era rifiutato di credere che l’inganno di Jago potesse essere vero, preferendo credere nella sua lealtà e dubitando invece della fedeltà di Desdemona. Così, quando Desdemona supplica il marito di reintegrare Cassio,

---

parole/E non ho mai sentito/Che un cuore, un cuore affranto/Si cura/L’unico e tutto il mio folle amore/Lo soffia il cielo/Lo soffia il cielo/Così.

<sup>8</sup> Roberto Calabretto, *Pasolini e la musica*, Pordenone: Cinemazero, 1999, p. 469.

Otello vi legge una prova di quanto insinuato da Jago. È un fazzoletto di Desdemona, di cui Jago si impossessa e fa trovare nella stanza di Cassio, che mette Otello di fronte ad una “messa in scena” incontrovertibile. Pur andando contro il suo istinto, Otello si trova intrappolato nei panni dell’assassino e costretto ad assumerne un ruolo che non sente suo per farsi giustizia contro Desdemona. Proprio quando l’azione raggiunge il punto culminante della vendetta di Otello, gli spettatori del teatrino cercano tuttavia di restaurare un senso di verità sulla scena, esprimendo disappunto dalla platea, ma è troppo tardi. Quando Otello cerca di uccidere Desdemona, gli spettatori allora non perdono tempo ed assaltano la scena per salvare Desdemona, uccidendo Jago ed Otello. I loro corpi esanimi vengono raccolti dallo spazzino, portati fuori dal teatro e gettati in una discarica. In questo spazio, allo stesso tempo marginale e paradossalmente puro, in quanto lontano dalla rappresentazione finzionale del teatro, Jago ed Otello si godono un’ultima contemplazione del cielo ed Otello scopre il nome di quella massa di vapore acquoso condensato che fluttua nell’atmosfera, le nuvole.

Tra i vari temi emergenti nel testo shakespeariano, la gelosia e il tormento psicologico che accompagna la crisi d’identità del protagonista, ma anche la questione di razza, non vi è dubbio che Pasolini fosse soprattutto interessato al paradosso tra realtà ed apparenza, o detto altrimenti, al rapporto tra verità e finzione. Non a caso, la questione viene rafforzata dalla metafora del “noi siamo un sogno dentro un sogno”, frase citata da Jago nell’unico momento di sincerità con Otello, ed ovvio riferimento intertestuale a *La vida es sueño* (1635) di Calderón de la Barca (1660-1681). Non a caso, mentre realizzava il film, Pasolini si stava misurando anche con il testo del grande drammaturgo del Siglo de Oro spagnolo scrivendo il suo dramma *Calderón*, pubblicato poi con Garzanti nel 1973. Lo avrebbe voluto mettere in scena già a diciotto anni, quando lo lesse per la prima volta, come rivela all’amico Franco Farolfi in una lettera del 1940,<sup>9</sup> ma il momento propizio sarebbe arrivato solo nel 1967. Ciò che aveva affascinato Pasolini del dramma di Sigismondo, figlio del re polacco Basilio, rinchiuso dentro una torre ed assopito con l’oppio per assecondare l’astrologia che ne profetizzava un re tiranno e sanguinario, era sicuramente l’interrogativo esistenziale di tutta l’opera, rimasto senza risposta - quello che viviamo è realtà o sogno?<sup>10</sup> La

---

<sup>9</sup> Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1940-1954*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi, 1986, p. 5.

<sup>10</sup> Già ne *La terra vista dalla luna* (1966) Pasolini aveva messo in bocca a Totò, questa volta nei panni di Ciancicato Miao, padre di Baciù (Ninetto Davoli), le parole “La vita è un sogno”, arrivando alla conclusione che non esiste differenza tra sogno e realtà, così come tra vita e morte - la moglie di Ciancicato, Assurdina, interpretata da Silvana Mangano, infatti muore ma risuscita tornando ad “esistere” in carne ed ossa.

domanda, che ebbe indubbiamente grande fortuna in tutto il Novecento, aveva trovato, nella figura della supermarionetta, il luogo ideale in cui teatro e psicologia si erano incontrati per esplorare i rapporti tra maschera ed autenticità. Per il Pasolini degli anni Sessanta, la domanda viene inevitabilmente contestualizzata dentro un sistema di Potere politico e mediatico che detta comportamenti, estranea l'individuo dai suoi istinti naturali ed impone convenzioni sociali. Noi siamo intrappolati dentro il nostro apparato simbolico (la nostra cultura, la nostra classe di appartenenza, i rapporti fra struttura e sovrastruttura), schiavi di un desiderio mimetico,<sup>11</sup> un "sogno" appunto, da cui deriva anche che i nostri sogni non sono i nostri – ecco l'idea del "sogno dentro un sogno". Non esiste di fatto libertà di essere, se non quella che il Potere stesso ci offre secondo i suoi parametri, come avrebbe a più riprese ribadito l'ultimo Pasolini, quello dell'omologazione sociale che ritorna in *Petrolio*, *Salò* e negli *Scritti Corsari*, per citare solo qualche esempio. È la tesi di *Calderón*, appunto, ma anche quella di *Che cosa sono le nuvole?*, che a differenza del dramma teatrale,<sup>12</sup> si concentra in modo più auto-riflessivo sulle dinamiche della rappresentazione come finzione mediatica e sulla necessità di intervenire per restaurare un senso di verità. Che cosa vuol dire in fondo Jago se non che "noi siamo una rappresentazione dentro una rappresentazione"?

In questo senso, nel titolo di questo cortometraggio, le "nuvole" altro non sono che una metonimia per sollevare domande epistemologiche di altra portata: "che cos'è la verità?" "Che cos'è la rappresentazione (*mimesis*)?", dunque, "che cos'è il teatro?" e "Che cos'è il cinema?". Nel testo shakespeariano, il rapporto tra verità e finzione è posto nei termini di due narrazioni contrastanti, quella di Jago, che con macchinazioni e menzogne riesce ad imporre una diversa versione dei fatti che riguardano Otello, e quella di Otello, che, pur partendo da un'iniziale posizione di potere, si trova intrappolato nella narrazione di Jago mirata a togliergli "la fiducia e la tranquillità fino a renderlo pazzo" (II, I) ed è costretto

---

<sup>11</sup> Cfr. René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 2021. Si vedano, a tale proposito, le belle pagine dedicate al Don Chisciotte in cui si parla del modello *mediatore* del desiderio (Capitolo 1): "Don Chisciotte ha rinunciato, in favore di Amadigi, alla fondamentale prerogativa dell'individuo: egli non sceglie più gli oggetti del suo desiderio, è Amadigi che deve scegliere per lui [...] "L'esistenza cavalleresca è l'imitazione di Amadigi proprio come l'esistenza del cristiano è imitazione di Gesù Cristo" (p. 42). Sulle tracce del Don Chisciotte in *Che cosa sono le nuvole?* aveva già ragionato Marco Antonio Bazzocchi ne *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Mondadori, 2007.

<sup>12</sup> In una prima versione di *Calderón*, Pasolini aveva curiosamente incluso una sezione su *Las Meninas* di Velásquez, poi eliminata, ma ancora visibile in una delle tre stesure (B) conservate nell'archivio Pasolini. È dunque evidente che Pasolini stesse ragionando sull'intersezione semiotica del testo di Calderón de la Barca e del dipinto di Velásquez in diversi ambiti della sua produzione artistica. Per un confronto dei manoscritti d'archivio si veda Fabrizio di Maio, *Pier Paolo Pasolini: il teatro di un porcile*, op. cit., p. 306.

all'autodistruzione. L'ansia della narrazione, della credibilità e della fiducia riposta in un pubblico che si spera possa andare oltre le apparenze messe in scena sul palcoscenico è sicuramente presente anche nell'adattamento pasoliniano,<sup>13</sup> ma Pasolini aggiunge altri livelli semantici attraverso una rete di sofisticati rimandi intermediali.

Il primo da cui partire è il dipinto di Velázquez, *Las Meninas*, che appare nel poster del film, dentro il film. Il dipinto rappresenta la piccola infanta Margherita Teresa dai lunghi capelli biondi e vestita con un lungo abito bianco decorato con tessuti damascati e ricami preziosi, mentre porge serenamente la mano destra ad una delle due damigelle (*las meninas*, in spagnolo) che l'accompagnano, Donna Isabel de Velasco e Donna Maria Augustina. A destra compare una nana vestita di scuro, Marí-Barbola, ai cui piedi riposa un grande cane mastino, affiancata da un'adolescente, Nicolasisita Pertusato. In secondo piano, in ombra, si intravedono una monaca, Marcela de Ulloa che conversa con Diego Ruiz de Aczona, funzionario di corte. Sul fondo, in controluce sull'ingresso, appare la figura di un uomo fermo sui gradini, il cortigiano José Nieto, maresciallo e forse parente del pittore. A sinistra, parzialmente coperto da una grande tela, il pittore osserva davanti a se e tiene nella mano destra un pennello e la tavolozza nella mano sinistra. Infine, nello specchio affisso alla parete di fondo sono appena visibili due figure, una femminile e una maschile: si tratta dei genitori dell'infanta, i reali spagnoli, Filippo IV di Spagna e Marianna d'Austria.

Il dipinto si distingue innanzitutto per il capovolgimento del punto di vista, messo in atto attraverso il gioco di "controcampo" per cui lo spettatore si trova collocato nello stesso luogo dove stanno i sovrani ed è come proiettato all'interno del quadro e coinvolto nella rappresentazione. In altre parole, il dipinto non viene visto, come da tradizione, dal lato del pittore ma da quello di coloro che vengono ritratti, in questo caso i due sovrani. Come esclamò argutamente Theophile Gautier osservando il quadro e sentendosi completamente inserito nella cornice della rappresentazione, "Dov'è il quadro?", lo spettatore viene invitato ad entrare nella scena. Non sorprende che il dipinto di Velázquez abbia dunque ispirato imitazioni di altri pittori (Picasso, Dalí, Sargent), così come riflessioni di intellettuali e critici.

---

<sup>13</sup> Prima di ferirsi mortalmente, Otello si rivolge infatti a tutti i presenti e dice: 'Vi prego, però, quando nella vostra relazione/racconterete questi avvenimenti dolorosi,/parlate di me come io sono, senza diminuire/né aggiungere nulla che alteri la verità. E direte/ di un uomo che amò da forsennato, /non geloso per sua natura, che, istigato/ continuamente da un malvagio, arrivò all'estrema follia" (V, II).



Il capolavoro di Velásquez si presta infatti a diverse letture, ma ce n'è una, in particolare, che deve aver colpito l'attenzione di Pasolini: quella di Michel Foucault nella sua introduzione di *Les mots e les choses*, tradotto e pubblicato in italiano proprio nel 1967. Nell'introduzione di una delle sue opere più importanti, *Les mots et les choses* (1966), Foucault si serve de *Las Meninas* per discutere il concetto di "episteme", ovvero l'elemento base del sapere e della conoscenza incontrovertibili. Come argomenta Foucault, ogni periodo della storia si basa su certi parametri di verità che vengono accettati come tali e rappresentano quello che viene comunemente riconosciuto come "discorso". Il rapporto tra parole e cose, ci dice Foucault, è tuttavia aperto ed interpretabile. Se vogliamo lasciarlo tale, allora dobbiamo fingere di non sapere chi si rifletterà sul fondo dello specchio, come nel quadro di Velásquez – "Il faut donc feindre de ne pas savoir qui se reflétera au fond de la glace, et interroger ce reflet au ras de son existence"<sup>14</sup> - ovvero dimenticarci di chi ha commissionato una "certa rappresentazione" ("l'épistémè qui l'autorise") che stabilisce il rapporto tra le parole, le cose ed il loro ordine, appunto il "discorso". Tutto questo a Pasolini doveva suonare molto familiare e, allo stesso tempo, degno di ulteriori riflessioni. A solo un paio di anni prima risalgono infatti quelli che ora sono conosciuti come i saggi sulla lingua e sul cinema di *Empirismo eretico*, in cui aveva scritto estesamente del rapporto arbitrario tra linguaggio e realtà e di come la codifica linguistica del reale fosse stata un'operazione egemonica borghese.<sup>15</sup> L'esempio di Velasquez usato da Foucault doveva però averlo intrigato al punto da ispirarlo ad estendere il discorso, appunto, del rapporto tra parole e cose dalla lingua al teatro ed al cinema.

### **Qual è la verità? Intermedialità riflessiva e decolonizzazione tra cinema e teatro**

Pasolini si era avvicinato al teatro giovanissimo e una certa "idea di teatro" lo aveva accompagnato tutta la vita.<sup>16</sup> Aveva avuto una solida formazione culturale sui classici, talvolta stimolata da insegnanti a scuola - a quattordici anni lesse *Macbeth* di Shakespeare e qualche anno dopo, all'ultimo anno del liceo Galvani di Bologna, partecipò ad un concorso di scrittura drammatica dei *Ludi Juveniles* con un dramma intitolato *La sua gloria*, ambientato durante

---

<sup>14</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, 2014, p. 56

<sup>15</sup> Si vedano, per esempio, "Nuove questioni linguistiche" (1964) o "Diario linguistico" (1965), contenuti in *Empirismo eretico*.

<sup>16</sup> Stefano Casi, *Pasolini un'idea di teatro*, Campanotto Editore, Udine, 1995.

gli anni del Risorgimento - altre volte dalle frequentazioni di amici e compagni di studio (in particolare, Roberto Roversi, Francesco Leonetti e Luciano Serra) durante l'università. A vent'anni conosceva già Hölderlin, Strindberg, Calderón de la Barca, Pirandello, Shakespeare, Eliot, Wilder ed altri, aveva messo in scena un dramma di Isnardo Sartorio, *Un angelo peccatore* (1941), per la Pro-Combattenti di Casarsa, aveva composto l'opera teatrale *Edipo all'alba* (1942), ed aveva collaborato con alcune riviste teatrali come *Eccoci e Spettacolo - Via Consolare*. Il teatro, pensato come strumento per raggiungere autonomia linguistica in friulano, era anche stato al centro dell'iniziativa della scuola privata di Versuta tra gli anni 1943 e 1944, culminata con la stesura e messa in scena del primo dramma pasoliniano, *I turcs tàl Friùl (I Turchi in Friuli)*. A quest'opera era seguita *Nel 46!* ed altri testi poco conosciuti scritti negli anni Cinquanta, tra cui *Il pesciolino, Vivo e Coscienza, Italie magique*.<sup>17</sup> Ma è negli anni Sessanta, sulla scia del clima di rinnovamento avviato dal Living Theatre ed altre esperienze di avanguardie teatrali di quegli anni, che Pasolini torna ad occuparsi intensamente di teatro, progettando sei tragedie borghesi - *Affabulazione, Pilade, Bestia da stile, Orgia, Porcile, Caldéron* - e scrivendo il *Manifesto per un nuovo teatro*. Il modello è il teatro greco, in contrapposizione al dramma ottocentesco e moderno borghese, e al centro è l'attacco al Potere neocapitalistico, consumistico e permissivo che stava portando ad una "Nuova Preistoria". In *Che cosa sono le nuvole?* la riflessione sul teatro viene articolata sia sul piano contenutistico che formale attraverso la strategia della meta-rappresentazione per tornare ad esplorare la questione della verità.

Innanzitutto, il dipinto de *Las Meninas* diventa un pre-testo, letteralmente - così come pre-testo è la tragedia shakespeariana, per creare un gioco intermediale di "scatole cinesi" implementato a tre livelli e che scardina totalmente la legge dei generi coinvolti: 1) *Otello*, una tragedia basata su un testo letterario, viene trasformata in uno spettacolo comico del teatro di figura, con marionette che ricordano i pupi siciliani;<sup>18</sup> 2) lo spettacolo di marionette viene rappresentato in un cortometraggio che è parte di una commedia collettiva; 3) noi, spettatori, guardiamo un film tragi-comico su uno spettacolo di marionette che mette in scena l'*Otello*

---

<sup>17</sup> Cfr. Fabrizio di Maio, *Pier Paolo Pasolini. Il teatro di un porcile*, Roma: Albatros, Il filo, 2009.

<sup>18</sup> Com'è noto, Pasolini aveva sempre avuto un grande interesse per la cultura popolare ed il suo ruolo pedagogico. Convinto che il popolo, ovvero le classi meno istruite e più vicine alle leggi della natura, fosse più vicino alla verità, rispetto alle masse narcotizzate della società neo-capitalistica, in questo film Pasolini mette a confronto le due audience con questa forma di "teatro nel teatro". Il popolo che assiste al teatro di figura reagisce prontamente laddove la verità viene messa in pericolo - si pensi al loro intervento sul palcoscenico. Ma farà lo stesso il pubblico cinematografico del film, a cui Pasolini si rivolge?

di Shakespeare. Il rapporto epistemologico che lega generi e rappresentazioni è completamente messo in discussione in quello che Gian Maria Annovi ha definito l'“effetto Velasquez”<sup>19</sup>, ovvero una strategia di rappresentazione che segnala la natura auto-riflessiva dell'opera. Allo stesso modo, vedremo, completamente scardinato è il patto narrativo tra attori e spettatori, questi ultimi invitati ad entrare nella scena, proprio come i reali di Spagna nel quadro de *Las Meninas*.

La messa in scena dell'*Otello* di Shakespeare come spettacolo di marionette dentro una commedia all'italiana intende creare un cortocircuito sulla funzione di intrattenimento del teatro. Teatro di Shakespeare e commedia all'italiana vengono messi sullo stesso piano in *Che cosa sono le nuvole?*: il primo, da opera tragica, è trasposto in una commedia dove emerge soprattutto trivialità, sorriso ironico e leggerezza, soprattutto nelle parti narrative che vengono ridicolizzate nell'interpretazione forzata dei personaggi. Non si percepisce il senso tragico dell'originario testo shakespeariano, ma le vicende vengono appunto presentate con lo stile di una commedia all'italiana: intrecci tipici del genere, satira di costumi, espressionismi accentuati nei gesti e nei dialoghi. In questo contesto, la musica fa la sua parte e pezzi di musica classica vengono adattati in suonate col mandolino o contaminate, ironicamente, da marce bandistiche o sfrenati *can-can* – in questo caso quello di Jacques Offenbach. Pensiamo, per esempio, al tema dell'amore tra Desdemona e Otello, accompagnato dall'*Adagio* dal *Quintetto per archi n.3 in Sol minore k516* di Wolfgang Amadeus Mozart, prima eseguito da due mandolini che, come sottolinea Calabretto, prepara ai temi ludici dello spettacolo dei burattini, e solo alla fine, nella scena della contemplazione delle nuvole alla discarica, compare nella sua versione originale per quintetto d'archi.<sup>20</sup> Nella sceneggiatura risulta evidente il tentativo di “abbassare” il tono tragico del pezzo, trasformandolo in una “canzoncina” – come leggiamo nella sceneggiatura, “il gobbetto col mandolino suona una canzoncina appassionata, tenera d'amore”.<sup>21</sup>

Ritroviamo inoltre alcune delle icone della commedia italiana tra cui, appunto, Totò, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, che aggiungono inequivocabilmente connotazione di genere. Tra questi, Totò, già in qualche modo trasformato dall'esperienza di *Uccellacci ed*

---

<sup>19</sup> Gian Maria Annovi, *Pier Paolo Pasolini. Performing authorship*, New York, Columbia University Press, 2017, pp. 40-41.

<sup>20</sup> Roberto Calabretto, *op.cit.*, p. 468.

<sup>21</sup> Pier Paolo Pasolini, *Che cosa sono le nuvole?*, in *Cinema e film*, a. 3, n.7-8, primavera 1969, p.77.

*Uccellini* dell'anno prima, sembra creare una frizione tra generi: non vediamo qui il Totò comico delle commedie all'italiana, bensì un attore che si colloca a metà tra i due generi, commedia e tragedia.<sup>22</sup> Alcune battute di Totò, quelle più filosofiche ed esistenziali, ci distanziano dal facile intrattenimento di risolini e battutacce e ci portano già verso il nuovo teatro che Pasolini aveva in mente. L'attore del nuovo "teatro di parola" doveva infatti comprendere il testo e portare la sua coscienza critica nel ruolo che interpretava, come accade in quei pochi momenti intensamente lirici in cui Otello si pone domande esistenziali sul rapporto tra verità e finzione e sulla sua identità, vivendole in modo necessariamente tragico e Jago sinceramente risponde.

Pasolini riesce ad inserire questa dimensione auto-riflessiva dei protagonisti introducendo la figura del burattinaio e del teatro di marionette, un'originale soluzione di "teatro nel cinema" che consente, allo stesso tempo, di mostrare ciò che succede dietro le quinte,<sup>23</sup> e rappresentare la mancanza di libertà espressiva dell'individuo nelle mani del Potere (il burattinaio), che si tratti di cittadini di una società, o di attori di un teatro. In quest'ultimo caso, l'*Otello* di Shakespeare si presta ad una sorta di parodia del teatro borghese attraverso l'esibizione comica di attori-marionette. Che cos'è un attore del teatro borghese se non una marionetta che recita una parte in cui deve fingere di credere? Non ci sarebbe nulla di strano in questo, se non fosse che il teatro a cui aspirava Pasolini nel suo *Manifesto per un nuovo teatro* era diverso da quello che è stato il teatro moderno, dal Rinascimento in poi. Il "teatro di parola", così Pasolini lo chiama per distinguerlo dal "teatro della chiacchiera" e dal "teatro del gesto", non doveva avere lo scopo di intrattenere, come nel caso del primo, o scioccare, come nel caso del secondo. Doveva avere lo scopo di far riflettere, a partire dalla riflessione critica del testo degli stessi attori. Non a caso, è proprio in questa "recita" che entra in crisi lo stesso Otello, non riconoscendosi nella parte che deve recitare. Nell'*Otello* di Pasolini, Otello, recitato da Ninetto Davoli, è la personificazione dell'ingenuità e dell'incoscienza - significativa è la scena iniziale in cui ci si sofferma sull'avvitamento di una testa. A differenza del testo shakespeariano, Otello si sofferma su riflessioni meta-narrative, per esempio quando chiede a Jago, nel noto passaggio, se la verità è quello che lui pensa di se stesso, quello che gli altri pensano di lui, o quello che quell'uomo lassù, ovvero il burattinaio, che lo manipola

---

<sup>22</sup> Cfr. Ennio Bispuri, *Totò attore. La più ampia e definitiva biografia artistica*, Roma: Gremese editore, 2010.

<sup>23</sup> Per una riflessione sul "dentro" e "fuori" della scena, si veda Matteo Cazzato, "Voci dell'apparenza. Il dentro e il fuori nell'*Otello* di Pasolini", *Studi Pasoliniani* 14, 2020.

muovendo i fili delle sue azioni, pensa di lui. Come con altri personaggi dei suoi film di questi anni, Pasolini associa la coscienza problematica con la sincerità.<sup>24</sup>

Il problema di una finzione insostenibile non riguarda solo Otello come personaggio, alle prese con la “messa in scena” del perfido Jago che manipola i fatti per far credere qualcosa di diverso da quello che è, ma riguarda anche Otello come attore. Nei momenti auto-riflessivi sui cui Pasolini sembra insistere, Otello entra in crisi sia come attore che essere umano. “Perché dobbiamo essere diversi da quello che siamo?”, si chiede. Otello si barcamena in una parte che gli hanno detto di recitare, ed in cui non riesce a credere fino in fondo, ed alla fine, nella discarica, rappresenta la condizione ideale dell’umanità per Pasolini: quella di chi scopre, come se fosse la prima volta, la bellezza del creato e la (ri-)nomina, invece che imporre su esso delle parole e concetti creati a priori da chi ha il potere di farlo. In uno dei momenti di più alta intensità lirica e di rara sincerità da parte di Jago, non a caso “fuori” dal copione teatrale e “fuori di scena”, la risposta è che la verità è quello che sentiamo dentro di noi, ma non dobbiamo nominarla, perché nel momento in cui lo facciamo - utilizzando un altro strumento del Potere, ovvero l’ordine simbolico del linguaggio -<sup>25</sup> questa viene persa e tradita.

La verità si trova dunque fuori dalla rappresentazione, sembra suggerire Pasolini con la svolta anti-nominalistica dell’ultima scena di contemplazione delle nuvole ritagliata nello spazio “altro” e residuale della discarica. È lì che avviene “lo strappo nel cielo di carta”, per citare Pirandello, ovvero la visione ed esperienza dell’autenticità: la vita altra. In ultima analisi, come suggerisce la canzone cantata da Modugno, che apre e chiude il cortometraggio, Pasolini propone di rispondere ai mali della vita, ai burattinai che dissimulano la realtà e cercano di manipolarci con la leggerezza di un sorriso, con la capacità di affascinarci e commuoverci davanti alla bellezza del creato. La scena finale ricorda, non a caso, la pirandelliana figura di Ciaula che, nell’omonima novella, scopre, con fanciullesca ingenuità, la luna, proprio nel momento in cui la sopraffazione del padrone raggiunge il punto culminante. Eppure, a differenza delle marionette pasoliniane, per Ciaula, così come per gli altri personaggi pirandelliani, la verità è concessa per brevi momenti e poi si ritorna ad essere uno, nessuno e centomila.

---

<sup>24</sup> Cfr. Gian Piero Brunetta, *op. cit.* 15.

<sup>25</sup> Anche in questo caso, il ragionamento di Pasolini è allineato a quello di Foucault e del suo *Les mots et les choses*.

Pasolini non sembra voler accettare questo stato delle cose. Oltre a dare “nuova vita” ad Otello, attore che muore sul palcoscenico e risuscita in una discarica, Pasolini sembra infatti sperare in una rinascita anche per gli spettatori. In questo film, abbiamo almeno tre diversi gruppi di audience, se torniamo alla struttura di “scatole cinesi” proposta sopra. Il primo è il pubblico popolare del teatro di figura che, posto di fronte alla dinamica degli eventi e l’ingiustizia di scena, non esita ad intervenire. In questo contesto, il teatro ha funzione pedagogica e la verità appare immediata, al punto che gli spettatori sono catapultanti in una dimensione immersiva, dimenticano di essere a teatro e confondono quello che vedono per la realtà. Gli spettatori del teatro di figura iniziano ad irritarsi proprio quando l’inganno di Jago raggiunge il suo apice, ovvero quando Otello inizia a credere che Desdemona lo tradisce ma continua a fidarsi ciecamente di Jago come suo unico fedele servitore. “Disgraziato” inizia ad urlare qualcuno dal pubblico quando Jago continua con la sua serie di menzogne in dialogo prima con Otello, poi con Cassio. Il secondo è il pubblico cinematografico del film ad episodi, un pubblico che coincide con la società di massa degli anni Sessanta, che guarda le commedie all’italiana, e cui si rivolge il messaggio del film. Per questo pubblico, Pasolini sembra mettere in scena una farsa in cui il pubblico cinematografico di *Capriccio all’italiana* può specchiarsi: che cosa rappresentano questi spettatori di questo teatrino di provincia se non la massa acritica di audience televisive e cinematografiche incapaci di discernere tra verità e finzione, facili prede degli spot pubblicitari e marionette, anch’essi, del potere mediatico?

Il terzo pubblico, solo alluso, è quello delle *élites* del suo “nuovo teatro”, di cui facciamo parte anche noi, critici ed accademici che analizziamo quest’opera o ne leggiamo un’interpretazione, ovvero un pubblico sofisticato e con capacità intellettuale, un pubblico capace di cogliere la complessità delle domande che Pasolini poneva e pronto a mettersi in discussione per dargli una risposta. L’obiettivo del teatro, così come quello del cinema, Pasolini sembra loro suggerire, è dunque quello di comprendere le strutture di potere della rappresentazione mediatica, la normatività del linguaggio e delle forme socio-culturali e mettere in discussione il punto di vista dominante, l’*episteme* egemonico, perché gli esseri umani smettano di essere marionette e tornino ad appropriarsi di una coscienza critica. Nel suo “Manifesto per un nuovo teatro”, Pasolini afferma chiaramente, sin dalla prima pagina che “In tutto il presente manifesto, Brecht non verrà mai nominato”,<sup>26</sup> perché il teatro

---

<sup>26</sup> Pier Paolo Pasolini, “Manifesto per un nuovo teatro”, *SLA I*, p. 2481-2.

tradizionale non esiste più ed “i tempi di Brecht sono finiti per sempre”.<sup>27</sup> Tuttavia, nella struttura di questo film, che è inevitabilmente un’“opera aperta”,<sup>28</sup> Pasolini suggerisce forse auspicando, almeno in un utopico futuro, che si possa tornare a recuperare una coscienza critica degli spettatori sul modello del teatro pedagogico di Brecht.<sup>29</sup>

Indubbiamente, con quest’insolita combinazione di attori-*marionette* e spett-attori, Pasolini intende sovvertire l’illusione della rappresentazione e dunque le strutture di potere in essa contenute. Gli attori, che tradizionalmente recitano una parte, in questo film “vengono recitati” da un burattinaio che letteralmente e metaforicamente li manipola. Gli attori, d’altro canto, tradizionalmente passivi, almeno fisicamente - ma qui, Pasolini suggerisce anche mentalmente, alludendo al pubblico del teatro borghese acritico ed imbalsamato - intervengono e cambiano il corso degli eventi, assumendo il ruolo di una partecipazione critica attiva. Gli attori dimostrano di essere parte di una rappresentazione finzionale che non gli è propria, mentre gli spettatori cercano, più o meno goffamente, di riappropriarsi di un’*agency* che gli è stata tolta. La presenza degli spettatori sul palco richiama sicuramente l’“effetto Velasquez”,<sup>30</sup> ovvero l’inserimento di un nuovo punto di vista. Non si tratta, in questo caso, del committente, ovvero colui che ha originariamente organizzato i rapporti tra parole e cose (qui l’autore), ma della *communitas*. Ed è da questo nuovo sistema di soggetti performativi che, a noi (il terzo pubblico) Pasolini sembra suggerire una funzione critica del nuovo teatro, rivolta a riflettere sulle strutture di potere e del ruolo del pensiero di tradizione occidentale e razionalista, nonché uno spostamento verso forme di indipendenza politica, culturale e psichica.

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 2482.

<sup>28</sup> Pasolini aveva discusso l’idea del canone “sospeso” in un suo saggio del 1966, “La fine dell’avanguardia”, in cui citava appunto Bertold Brecht. Cfr. Pier Paolo Pasolini, “La fine dell’avanguardia”, *Empirismo eretico*, Saggi sulla Letteratura e sull’arte, Tomo I, p. 1425.

<sup>29</sup> Scrive Pasolini ne “Il manifesto per un nuovo teatro”: “il teatro tradizionale ha ben presto capito che un nuovo tipo di società, immensamente appiattita e allargata, le masse piccolo-borghesi, lo hanno sostituito con due tipi di avvenimenti sociali molto più adatti e moderni: il cinema e la televisione. Non gli è stato neanche difficile capire che qualcosa di irreversibile è accaduto nella storia del teatro: il *demos* ateniese e le *élites* del vecchio capitalismo sono dei remoti ricordi. I tempi di Brecht sono finiti per sempre!”, op. cit., p. 2494.

<sup>30</sup> Cfr. Gian Maria Annovi, *Pier Paolo Pasolini*, op.cit., pp. 40-41.

## Questioni di razza e genere nell'Otello di Pasolini

Non possiamo ignorare il fatto che Pasolini abbia scelto di affrontare il tema del rapporto tra verità e finzione attraverso *Otello*, un testo che ritrae uno dei primi eroi neri della letteratura inglese, e che lo abbia fatto esagerando sia le battute razziste che lo riguardano, che quelle di vittimizzazione sessista rivolte a Desdemona. La questione della razza ha dato adito a numerose discussioni critiche sul perché Shakespeare abbia deciso di assegnare proprio ad un moro questo ruolo e su come contestualizzare alcune frasi offensive, per esempio quando Brabanzio, Jago e Roderigo usano espressioni come “labbrone” [thicklip], (I,I), “vecchio montone nero” [old black ram] (I, I), “stallone berbero” [Barbary horse] (I, I), “moro libidinoso” [lascivious Moor] (I, I), “vagabondo senza patria” [extravagant and wheeling strange] (I, I), “barbaro senza patria” [erring barbarian] (I.III), e generalmente quella di “diavolo”, oppure quando Desdemona tenta di giustificare il suo amore oltre la razza dicendo “ho imparato a conoscere il vero volto di Otello” [I saw Othello's visage in his mind] (I.I.253). In *Che cosa sono le nuvole?*, Otello viene indicato con termini ancora più esplicitamente razzisti come “moro maledetto”, “negro maledetto”, “negro, porco, zozzo, puzzolente”. Ma quanto conta effettivamente il discorso sulla razza nell'adattamento pasoliniano?

A rispondere a questa domanda è soprattutto la scelta di casting. Ninetto Davoli nel ruolo di Otello non solo rappresenta l'ingenuità di chi non riesce a sostenere la “messa in scena” della vita come della rappresentazione teatrale, ma sta ad indicare anche il socialmente diverso, l'“altro”,<sup>31</sup> categoria in cui qui, Pasolini, fa rientrare anche il moro/nero. Pasolini si rivolge, in questo caso, al pubblico di massa generalista della commedia all'italiana, quella che avrebbe visto *Capriccio all'italiana* per intenderci, suo principale target della polemica di *Che cosa sono le nuvole?* Si tratta di un pubblico abituato ad osservare i profondi cambiamenti della società italiana del boom economico e le sue contraddizioni in modo umoristico, ma non con la dovuta serietà e tragicità richieste, come Pasolini proponeva nei suoi film, decisamente anti-popolari, basati sulla tragedia greca (*Edipo re*, *Medea*), così come nelle sue opere teatrali. Nell'utilizzare battute palesemente denigratorie ed offensive su Otello, Pasolini dunque chiama in causa la società italiana che si confronta con lo straniero e la paura super-razzista dell'incrocio di razze - significativa a questo riguardo, già dal testo

---

<sup>31</sup> Si veda, a questo proposito, anche la poesia *Ali dagli occhi azzurri*, figura emblematica per il Pasolini degli anni 1962-1965, impegnato in una riflessione esistenziale sul rapporto tra Nord e Sud e tra cristianesimo e marxismo.



shakespeariano, la convinzione che Otello abbia potuto ottenere carriera ed amore solo attraverso l'inganno, mentre è l'unico personaggio che dimostra integrità morale. Emergono questioni di mancata integrazione culturale ed estraneamento, ma si assiste tuttavia ad una totale inversione degli stereotipi: il bianco, tipicamente associato al bene e alla giustizia, incarna qui il male - significativo il "verde" dell'invidia di Jago, per esempio; mentre il nero, associato allo stereotipo dell'inganno e degli incantesimi, dell'aggressività e della violenza, al diavolo insomma, è qui l'unica espressione di autenticità, purezza e nobiltà morale.

Allo stesso modo, Desdemona, figura di ribelle che rifiuta i pretendenti locali, bianchi, e si innamora di un nero di potere e successo, finisce per essere ugualmente vittimizzata da Jago che non tarda ad etichettarla come una "beata sguadrinella" (nel testo di Shakespeare), una "come tutte le altre" e poi "zozzona" (nel testo di Pasolini), per il presunto *affaire* con Cassio. Il punto di vista di Jago veicola qui quello dell'italiano medio ipocrita, spesso non distante dal neo-fascismo a cui Pasolini associava non solo le persone di ideologia apertamente fascista, ma anche quelle forme di cripto-fascismo che si insinuavano nella borghesia italiana. A questo, si aggiunge però il punto di vista del burattinaio che insinua il dubbio che tra Otello e Desdemona ci sia persino un rapporto sado-masochista, quasi a suggerire istinti e conflitti inconsci che neanche i protagonisti riconoscono.<sup>32</sup> Il burattinaio qui, dal ruolo del manipolatore sembra assumere quello della coscienza dello psicanalista - interessante l'uso del "forse" che apre percorsi di interpretazione per il paziente confuso. Quando allude al fatto che forse Otello ha sempre voluto uccidere Desdemona, va a toccare un nervo sensibile della questione: è se l'istinto assassino di Otello derivasse in realtà da una frustrazione e disperazione da mancata integrazione sociale e non dalle perfide macchinazioni di Jago? Desdemona, infatti, si distingue come spirito libero capace di fare le proprie scelte, ma anche come una donna che, avendo ingannato il padre, può rifarlo con il marito. Si noti, inoltre, il tono infantile che Pasolini le attribuisce quando la fa cantare la filastrocchina rivolta alla bamboletta che tiene in mano: "Non ho tazza, chicchere bicchier/per dar da bere/ a lei cavalier...Povera bambina / e' morta per amor/ povera bambina / e' morta per amor", che in qualche modo preannuncia la sua di morte. L'orgoglio identitario di Otello, scelto da Desdemona per le sue capacità eroiche ed il suo ruolo da generale di successo, viene così a frantumarsi. Nella sua audacia che sfida il potere del padre e, in certa misura, anche quello

---

<sup>32</sup> Cfr. Chakraborty, Sneha Supriyo Chakraborty, "The Moor of Venice: Critically Analysing Othello Based on Race, Colour, Gender as the Social Constructor, and the Facilitator to Kill Desdemona", *LITINFINITE JOURNAL*, 2021-07-02, Vol.3 (1), p.69-79

del marito, Pasolini sembra intravederci di fatto un inconscio desiderio di sottomissione (si pensi al piacere che Desdemona prova ad essere schiaffeggiata) - “forse a Desdemona piace essere ammazzata”, dice infatti il burattinaio. Come già accennato, non può lasciare indifferenti il fatto che Pasolini abbia scelto di fare interpretare Otello a Ninetto Davoli, l’*outsider* per eccellenza del suo cinema, e Desdemona, alla sua amica fuori dalle righe Laura Betti. Entrambi gli attori portavano con sé connotazioni di diversità sociale ben precise che Pasolini intendeva celebrare, non colpevolizzare. Se c’è qualcuno che viene messo in cattiva luce in questo film sono i gretti Jago e Roderigo, rappresentanti della perfidia ed ipocrisia della classe borghese di quegli anni. Desdemona viene difesa dagli spettatori e Otello trova nuova vita nella discarica.

In conclusione, in questo straordinario esempio di contaminazione intermediale tra *La vida es sueño* di Calderón de la Barca e l’*Otello* di Shakespeare, tra *Las Meninas* di Velázquez e *Les mots et les choses* di Foucault, per non parlare dei numerosi riferimenti intertestuali alla commedia all’italiana e alla canzone popolare, *Che cosa sono le nuvole?* si appropria di un classico del teatro mondiale per proporre, di fatto, una radicale trasformazione del nostro modo di intendere sia il cinema che il teatro stesso. In questo senso, *Che cosa sono le nuvole* appare come una potente metafora visiva del “nuovo teatro” che Pasolini aveva in mente, così come di un nuovo cinema che utilizza i classici della letteratura per riattualizzare i suoi significati. La metafora del “noi siamo un sogno dentro un sogno” è il messaggio ed avvertimento da portare a casa di questo film, ma Pasolini ci mostra anche gli strumenti per decostruire le forme di potere che si trovano all’interno di rappresentazioni tanto illusorie quanto socialmente pericolose. Che si tratti di realtà o rappresentazione mediatica (cinema, teatro, televisione) - ma qual è poi la differenza, sembra dirci Pasolini, così come ci dice che non c’è differenza tra la vita e la morte ne *La terra vista dalla luna* - sta all’attore e allo spettatore sviluppare un senso di consapevolezza critica sul medium ed i suoi segni. Se questo non è possibile, allora conviene sorridere ingenuamente di fronte al male procurato da una società manipolatoria, ricordando che “il derubato che sorride ruba qualcosa al ladro, ma il derubato che piange, ruba qualcosa a se stesso”.