

## Note per una lettura sacrale dei *David* pasoliniani

Miguel Ángel Cuevas<sup>1</sup>

Ricevuto: 14 gennaio 2022 / Accettato: 12 maggio 2022

**Riassunto.** La serie palinsestica dei *David*, testimonianza della storia della scrittura pasoliniana dalle iniziali fino alle ultime prove, fa parte dell'operazione letteraria che meglio rappresenta lo sdoppiamento autoriale in corso pressoché permanente nell'opera di Pasolini, ovvero della riscrittura palinodica delle poesie friulane. Il mio contributo si occupa di uno dei due unici componimenti di cui viene esibita l'inversione speculare attraverso le varianti che articolano stilisticamente il processo della riscrittura. In un quadro di riferimenti consonante con la materia tematica dei riti di morte-rinascita e il ruolo semantico del *topos* mortuario, il lavoro presenta l'intero corpus, una sorta d'inter testo autotestuale composto da dodici frammenti tra originali friulani e versioni italiane, attraverso l'analisi delle pur minime varianti nella loro valenza di tasselli nella costruzione della serie testuale.

**Parole chiave:** riscrittura; palinodia; autotestualità; sacralità; Pasolini.

### [en] Notes for a sacred reading of Pasolini's *David*

**Abstract.** The palimpsestic series *David* bears witness to the history of Pasolini's writing throughout his career, from his earliest to latest works. This literary work in which he rewrites Friulian poems employing a palinode technique best represents Pasolini's *oeuvre*. My contribution deals with one of the only two poems where the specular inversion is attained by means of the variants that stylistically articulate the rewriting process. Within a framework of references that relates to the themes of death-rebirth rites and the semantic role of the mortuary topos, this work presents the entire corpus through the analysis of minimal variants. It claims that they are valuable for the construction of self-referentiality and analyzes the intertext present in the twelve fragments of Friulian originals and the Italian versions.

**Key word:** Rewriting; palinode; self-textuality; sacredness; Pasolini.

**Come citare:** Cuevas, Miguel Ángel (2022): «Note per una lettura sacrale dei *David* pasoliniani», *Cuadernos de Filología Italiana*, 29, pp. 39-46. <https://dx.doi.org/10.5209/cfit.79857>

Molte pagine sono state scritte sulla morte di Pier Paolo Pasolini, sia da un punto di vista estrinseco alla sua opera letteraria, giornalistica e cinematografica (cioè, con l'impostazione con cui ci si accosta a un fatto di cronaca), che da una prospettiva intrinseca: cercando nei suoi scritti, fundamentalmente nei saggi, la chiave di un'onnipresente dissidenza, il cui esito (l'assassinio del poeta) è frutto di una trama politico-delitativa disposta a farla tacere. Da ognuna di queste due letture scaturiscono altrettante figure (ambidue riduttive e semplificatrici): quella di un uomo – il poeta

<sup>1</sup> Universidad de Sevilla. Facultad de Filología. Departamento de Filologías Integradas. Área de Filología Italiana. C/ Palos de la Frontera s/n. 41004 Sevilla.  
E-mail: [mcuevas@us.es](mailto:mcuevas@us.es)

non conta più – dalla vita torbida e scandalosa; oppure quella di uno scrittore impegnato, coraggioso pur sapendosi potenziale vittima innocente di uno smascherato sistema corrotto.

Si è scritto pure abbondantemente, e non è la stessa cosa, su Pasolini e la morte. Si tratterebbe adesso di interpretarne l'opera – per quel che riguarda uno dei suoi motivi più appariscenti: la tematica mortuaria – richiamandosi ai più svariati *topoi* decadentisti del funereo. Certo che va riconosciuto un merito, a quest'ultima posizione, quello di agire metodologicamente in modo più accorto: di considerare i limiti tra l'*io sperimentale* (la voce del testo) e l'*io biografico* – benché un'estrema difficoltà attende chi si accinga ad estrapolare un io univoco, biografico o sperimentale, dagli scritti di un autore la cui prassi estetica è fondata sull'ambiguità e la contraddittorietà programmatiche. Questo tipo di approccio, prevalente nella critica pasoliniana qualificata, non abbandona comunque la possibilità di tracciare un eventuale ponte tra ambedue le parti, quindi di presentare la totalità autore-opere come un unico corpo testuale. Ma siffatte indagini s'arrestano (un gesto di timorosa venerazione, forse) davanti al momento fisico della morte: è il tempo di tornare ai *topoi* decadentisti, di serrare le fila attorno all'opera: cioè al testo scritto o filmato, mai vissuto, checché si sia detto prima sul tutt'uno dell'opera pasoliniana e la sua presenza fisica. Ecco come il richiamarsi all'azione-poesia dell'autore, al suo essere corpo del testo e nel testo per ansia di realtà, finisce col diventare anch'esso un luogo comune. Raccolte le vele, si ritorna alla genericità di una non precisata e né meglio definita confusione tra lo scritto e il vissuto, non si indaga nell'eventuale sprofondamento del senso che potrebbe scaturire da una considerazione dell'operare artistico come pragma: si rientra nel cerchio delle vecchie abitudini, ci si chiude cioè nell'involucro delle letture rassicuranti, delle interpretazioni collaudate, conservatrici insomma.

Ciò che invece resta indubitabile è che lo scrittore ha teorizzato, soprattutto in *Empirismo eretico*, a proposito del passaggio dal verbale-scritto/iconico-filmato al fisico-vissuto, sulla sua volontà di saldare nell'esperienza corporea la fessura tra parola/immagine e realtà, sulla funzione relogificatrice della morte, sulla morte come operazione direttrice simile al montaggio cinematografico, sull'interscambiabilità di ruoli tra vittima e carnefice, sull'unico significato possibile della libertà come scelta della propria morte. E sarebbe pure fattibile chiamare in causa numerose testimonianze dei soggetti sperimentali: nella tragedia *Orgia*, nei versi di *Poesia in forma di rosa*, di *Trasumanar e organizzar*, de *La nuova gioventù*, nei frammenti de *La Divina Mimesis*, di *Petrolio*, tra le tante altre (Zigaina 1995: *passim*).

Orbene, quando si presenta una quasi totale identità tra postulati saggistici – dove soggetto dell'enunciazione e soggetto dell'enunciato coincidono – e voci poetiche, teatrali o narrative, ci si dovrebbe interrogare sulla legittimità dell'anatema (tacito o esplicito) scagliato contro interpretazioni pasolinianamente provocatorie dell'opera di Pasolini: sulla ragionevolezza dell'interdetto lanciato contro la «sconvolgente intuizione» (Zigaina 2005: 105) dell'amico pittore Giuseppe Zigaina (1995)<sup>2</sup> su cui

<sup>2</sup> Il volume del '95, prima generale sistemazione delle ipotesi interpretative dell'autore, integra quelli dell'87, dell'89 e del '93, così come altre due testimonianze precedenti dell'84 e dell'86. Oltre ai libri d'artista e ai cataloghi di mostre proprie oppure curate dal pittore intorno all'amico Pasolini, dove spesso compaiono dei riassunti delle sue ricerche, posteriormente pubblica Zigaina diversi riordinamenti, a volte revisioni o varianti, in qualche occasione nuove analisi; testi nei quali, tra l'altro, difende minuziosamente le proprie «verifiche» dagli «interdetti di casta» scagliatigli contro dalla critica accademica: cf. Zigaina (1999, 2003, 2005). Sul rapporto tra il pittore friulano e il poeta bolognese, cf. Cuevas (2022).

si regge il percorso allo stesso tempo euristico ed esegetico che offrono i suoi libri. Un percorso impegnato nel mostrare il registro tematico funereo non come mero emblema decadentistico, ma innanzitutto come *senhal* (naturalmente ambiguo) di un progetto espressivo fondato sulla sacralità, non solo nominata o presentata ma incarnata, magari follemente: la morte come costruzione in atto, azione (testo vissuto) che illumina retrospettivamente i testi scritti o filmati, buona parte dei quali costituirebbero altrettante spie che a loro volta illuminano l'*explicit*, il *Saluto e augurio* («Hic desinit cantus», Pasolini 2003 II: 513ss) dell'opera, dall'interno di essa: la morte come esperienza del sacro.

In un articolo giornalistico della stagione friulana, «Dal diario di un insegnante», Pier Paolo Pasolini, sotto lo pseudonimo di Erasmo Colùs, parlava delle prime sue esperienze pedagogiche e del proprio *candido entusiasmo*, che però già allora «incominciav[a] a manovrare con astuzia» (Pasolini 1998 I: 1334); la palinodia de *La meglio gioventù*, *La nuova gioventù*, si chiude con una sezione non rimodellata su dei testi precedenti, intitolata «Tetro entusiasmo», espressione tratta da *Delitto e castigo* di Dostoevskij, come lo stesso poeta dichiara in una nota al testo (Pasolini 2003 II: 520; ma si tenga conto delle precisazioni del curatore circa questo «sintagma (ben pasoliniano)», Pasolini 2003 II: 1596). Un dettaglio casuale, questo capovolgimento, che risulterà per taluni futile, da annoverare senza indugi di sorta tra le questioni aneddotiche. Forse. Ma che potrebbe gettare qualche luce, direi una luce tombale, sul tenore di certe operazioni pasoliniane, sicuramente anche sui processi del rovesciamento espressivo tramite l'espedito della riscrittura speculare: lontana la candida fiducia nella lingua della poesia, Pier Paolo Pasolini è arrivato a una tetra disattivazione della poeticità posseduta (verbale, iconica), quindi alla proiezione di un orizzonte espressivo translinguistico.

Veniamo ai versi, prima e dopo la disattivazione della poesia, già nella parola stessa. I *David* pasoliniani costituiscono un insieme palinsestico di ben sei testi (dodici se si tiene conto delle autotraduzioni in lingua a piè di pagina<sup>3</sup>), una serie che diventa prezioso indizio, pur minimo, della storia della scrittura pasoliniana, dagli inizi sino alle prove finali. Si tratta di una sorta di tema con variazioni, ovvero di un intertesto autotestuale (Dällembach 1976): risultato di un processo di riscrittura refrattaria che vede passare più di trent'anni tra il primo e l'ultimo dei testimoni, essendo tra l'altro uno dei due unici casi che ne *La nuova gioventù* ricevono una trattazione esibita della propria inversione speculare attraverso le varianti che ne articolano stilisticamente l'andamento<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Malgrado le sue precisazioni in senso contrario (Pasolini 2003 I: 159) nella «Nota» finale a *La meglio gioventù*, circa «le versioni in italiano a piè di pagina [...] [che] fanno parte insieme, e qualche volta parte integrante, del testo poetico: le ho perciò stese con cura [...]», a volte l'autore appiattisce nella prosa italiana il verso friulano: ad esempio, in A, il «fantà» friulano (quasi sempre tradotto «ragazzo», come nel cruciale, definitivo *Saluto e augurio*, diventa «amico»; altre, induce nella traduzione in lingua a delle letture assenti nei versi: in D, un «pognèt» (che già in B era stato tradotto come «appoggiato») diventa «chino», in un'ovvia riproposizione del mito narcisistico fondazionale, riservata però soltanto alla traduzione: «pognèt / chel di tal pos», «chino quel giorno sul pozzo»; oppure traduce sia «fi» (A) che «frut» (B) con «fanciullo», mentre «frut» è invece «ragazzo» in C e in E. La stessa scrittura friulana presenta qualche incongruenza; non dico delle minime varianti grafiche tra i versi oppure della diversa trascrizione del vocalismo friulano o ancora delle differenze nell'accentazione, quando mediano degli anni tra le versioni (così tra A, B e C), ma un «pasiènt» in D diventa «passiènt» in E, all'interno di un identico sintagma e sempre in verso 2°.

<sup>4</sup> L'altro è *Tornant al pais*, che ne *La nuova gioventù* si articola in un trittico più cinque varianti, sul trittico omonimo de *La meglio gioventù*, già versione di *Per un ritorno al paese* delle *Poesie a Casarsa* (Pasolini 2003 I: 18s., 179s.; II: 419-425).

Il primo dei testi (A) è quello apparso nel 1942 nelle *Poesie a Casarsa* (Pasolini 2003 I: 172), intitolato *Per il «David» di Manzù*: la poesia parte quindi dal riferimento figurativo, che si direbbe però pretestuale, ad un omonimo piccolo bronzo (58x53x48 cm.) del 1938 di Giacomo Manzù (Serra 1977), ma soltanto nel secondo verso («tu voltis fèr il ciâf», ‘tu volgi fermo il capo’) accenna ad una lievissima ecfraresi<sup>5</sup>; il toro, simbolo centrale nella successiva e ultima terzina della lirica, così come l’asse attorno al quale gira l’intero processo palinsestico, non è presente nella scultura. Infatti, dal titolo del secondo testo (B) (nel ’54, ne *La meglio gioventù*) è scomparso il nome dello scultore: il secondo *David* (Pasolini 2003 I: 17) modifica sostanzialmente la prima delle sue due terzine, oltre a presentare delle minime varianti negli ultimi tre versi. Infine nel ’75, ne *La nuova gioventù*, nella *Seconda forma de «La meglio gioventù»*, senza ulteriori cambiamenti nel titolo tranne che per l’aggiunta dell’indicazione sull’ordine delle variazioni, troviamo una terza versione (C) che dà luogo a tre successive varianti (D, E, F) (Pasolini 2003 II: 415-418)<sup>6</sup>.

Nella declinazione testuale del *David* la frontiera palinodica si colloca tra A-B da un lato, y C-D-E-F dall’altro. Chiave di volta di questa frattura sarebbe il «Ti/ti sos», «tu sei» («Tu sôs» in A) che si presenta in posizione pressoché identica in A, B e C, sempre nel verso 4°; con la differenza che in A e B l’attributo consiste nella comparazione con la figura di un toro che viene portato alla morte:

A: Tu sôs, David, còme il tòru in di d’Avrìl

‘Tu sei, David, come il toro in giorno d’aprile’<sup>7</sup>

e invece in C – anteposto ora il paragone con il toro alla prima terzina – è uno schietto e concludente «passàt» ciò che si predica del «ti sos»; così l’intero 4° verso in C:

David, ti sos passàt.

‘Davide, tu sei passato’<sup>8</sup>.

Il destinatario implicito dei versi, il ragazzo, è presente e attivo in A e B, sempre nella prima terzina:

A: Di fadie, fantàt, l’è blanc il tò païs,  
tu vòltis fèr il ciâf,  
pasiènt ta la tò ciâr lutàde.

‘Amico, di stanchezza sbianca il tuo paese; tu volgi fermo il capo, paziente

<sup>5</sup> Il *David* del ’38 è tra i primi esemplari di «una serie bronzea di piccole statue e bozzetti» (Serra 1977: 118) che si protrae fino al ’50. Sugli incroci tra la serie scultorea e le versioni e varianti della poesia pasoliniana (e sui versi in sé) si veda sempre Serra (1977).

<sup>6</sup> C’è ancora un altro *Davide* pasoliniano, che condivide solo la tematica funerea con i testi che ci occupano, una poesia in prosa le cui prime stesure (in lingua e in dialetto) risalgono al ’43; la versione italiana confluisce nel ’58 ne *L’Usignolo della Chiesa Cattolica* (Pasolini 2003 I: 406ss., 1549s.).

<sup>7</sup> B: «Ti sos, David, coma un toru ta un di di Avril», ‘Tu sei, David, come un toro in un giorno di Aprile’.

<sup>8</sup> Ancora una minima variazione prima e dopo il rovesciamento: il nome del ragazzo nelle versioni in lingua, nella sequenza C-D-E-F, viene spogliato da ogni idealità nella trasposizione al comune «Davide»; d’altra parte, in D-E-F il nome resta solo nel titolo.

nella tua carne tentata’.

B: Pognèt tal pos, puòr zòvin,  
ti voltis viers di me il to cïaf zintil  
cu’ un ridi pens tai vuj.

‘Appoggiato al pozzo, povero giovane, volti verso di me il tuo capo gentile,  
con un greve riso negli occhi’.

Ma in C diventa, nell’ultimo verso, dimenticanza: il soggetto agisce

doma par insegnà a dismintià.

‘solo per insegnare a dimenticare’.

La posizione della chiave di cui sopra, quel «ti sos», aiuta a capire la portata della palinodia: da C in poi cambia, addirittura si capovolge, la valenza attributiva che l’accompagna; se in C il verbo semplicemente antecede anziché seguire il nome, in D e in E si sposta ai due ultimi versi:

D: e tu  
i ti sos ledàn par i siuns.

‘e tu sei letame per i sogni’.

E: e tu i ti sos ’na lus  
ta la storia dal nuja.

‘e tu sei una luce nella storia del niente’.

Il soggetto viene quindi avvicinato ad una significazione ossimorica allusiva all’ambito simbolico della morte-rinascita, la putrefazione dalla quale risorge la vita, l’oscurità violata dalla luce. Da parte sua, F, nel 4° verso, sottolinea radicalmente, con il definitivo passaggio della chiave al passato verbale («ti eris», ‘tu eri’), la dimensione di oblio, di ombra assente, che annunciava già la dimenticanza nell’ultimo verso di C.

L’enigma della memoria si libra, nella *seconda forma*, sulla nuova microserie (le varianti di C), a fronte del tempo presente (B, versione parzialmente disadorna di A) ne *La meglio gioventù*.

D’altra parte, la presenza dell’io sperimentale in B («viers di me», ‘verso di me’) non è certamente immotivata, se non altro nella prospettiva palinodica, e in effetti ricompare in D:

Si sin trovàs  
ta un nòuf mond  
Ci siamo trovati in un nuovo mondo

come segno dell’inversione in corso.

Ma il simbolo centrale dell'intera sequenza, il fulcro sul quale poggia il testo molteplici, è quello del toro, la cui apparizione è stata collegata ad una reminiscenza culturale, libresca nello specifico: agli antichi rituali mitraici persiani del sacrificio taurino, conosciuti da Pasolini grazie alla lettura di *Les mystères de Mithra* di Franz Cumont (Serra 1977: 118). Credo, però, che occorrerebbe condurre un'interpretazione non circoscritta ad una concreta evocazione misterica – che potrebbe finire nel constatare un dato aneddotico, pur senza mettere in discussione la veridicità biografica della lettura universitaria dell'opera in questione (Serra 1977: 118).

Come *mise* in rilievo la più che centenaria opera di James George Frazer (1950: capitoli XLVIII ss.), il toro è una tra le tante incarnazioni animali dello spirito del grano, e il suo sacrificio rappresenta in diverse morfologie mitiche – non solo nel culto di Mitra, anche di Attis o Dioniso, divinità del sole, la vegetazione, l'agricoltura – la morte rituale del dio stesso, condizione della rifioritura.

Essenziale sarebbe, di conseguenza, notare il modo in cui il poeta presenta il simbolo mitico del toro e la sua immolazione prima e dopo la frattura palinodica. In A e B si stabilisce un confronto tra le due *personae* del testo, toro e ragazzo; ognuno di loro compie dei gesti diversificati: il ragazzo volge il capo, ride (A, B) verso la voce che parla (B), l'io-persona assente; il toro

ta lis mans d'un fi c'al rit,  
al va dòls a la muàrt.

‘nelle mani d'un fanciullo che ride, va dolce alla morte’<sup>9</sup>.

L'identificazione fra toro e ragazzo inizia nella *seconda forma*, intensificandosi nelle varianti; ma già in C è il ragazzo colui che nel taurobolio dà il proprio sangue:

Coma un toru [...]  
I ti às dat il to sanc zintil

‘Come un toro [...] Hai dato il tuo sangue gentile’

In C, D, E si mantiene l'indicatore comparativo «coma un toru», ma del soggetto David vengono affermate delle condizioni proprie, indipendentemente dal paragone. In C, il sangue versato serve solo all'oblio; in D:

Dopu che tu ti sos stat pognèt  
chel di tal pos – pasiènt coma un toru  
c'al va a murì tal soreli di nissùn –

al è finit il mond.

‘Dopo che tu sei stato chino quel giorno sul pozzo – paziente come un toro che va a morire nel sole di nessuno –  
è finito il mondo.

<sup>9</sup> Così in A. B: «ta li mans di un frut ch'al rit / al va dòls a la muàrt»; la traduzione invece, fatta eccezione per la virgola, identica.

Un funebre senso esanime di cessazione pervade l'ultimo apparire del sorriso in E (dopo A, B, C) come immedicabile visione retrospettiva:

Il stà tal pos e il ridi dal vuli zintil  
 – passient coma un toru, ch'al va  
 là ch'a si mòur, quartàt da un frut ch'al zuja –

al era un sèin dai sècuj, no di un Avril.  
 Ma il mond al è finit

'Lo stare sul pozzo e il sorridere con l'occhio gentile – paziente come un toro che  
 va là dove si muore, portato da un ragazzo che gioca –  
 era un segno dei secoli, non di un Aprile. Ma il mondo è finito'

E finalmente in F si assiste alla piena coincidenza: il ragazzo è il toro; un'identificazione però anch'essa esaurita, preterita: poiché il ragazzo-toro non è più, ma *era*:

Biondu, cu'l suf e i ciavièj curs  
 ta la cadopa di toru che tal soreli di Avril  
 al va dizint «si sì» cu'l ciáf

là ch'a si mòur, da dèis mil àins ti eris  
 coma ch'al à da essi un zòvin:  
 altris dèis àins, e ogni misteri al è cambiàt.

'Biondo, col ciuffo e coi capelli corti sul collo di toro che nel sole di Aprile va  
 dicendo «si sì» col capo  
 là dove si muore – da diecimila anni tu eri come deve essere un giovane: altri dieci  
 anni, e ogni mistero è cambiato'.

Il ragazzo, mediante questa accettazione, è diventato toro: vale a dire vittima sacrificale; il suo annuire acconsentendo alla metamorfosi gli farà raggiungere, quale incarnazione dello spirito del grano, la deificazione tramite l'immolazione rituale. Alle ricorrenti chiusure ossimoriche della serie, sin dall'iniziale atteggiarsi dolce alla morte – sbarrata ogni scappatoia alle consuetudini della liricità, disattivandone l'eventuale effetto consolatorio nell' «assai poco felice [...] 'si sì' che il toro[-ragazzo] va dicendo col capo» (Serra 1977: 119) – si sovrappone come in tante sequele mitiche l'estrema ambiguità della conclusione di F, cioè dell'intero testo: l'irrisoluzione per eccellenza del mistero, la temporale velatura, la sospensione intenzionale del senso.

Nei *David* di Pier Paolo Pasolini la tematica funerea, cimentandosi sì sui *topoi* decadentistici, finisce col connotare una concezione della morte rituale come azione risemantizzatrice, varco necessario verso ogni rinascita.

## Riferimenti bibliografici

- Cuevas, Miguel Ángel (2022): «Dalle parti degli infedeli: Pasolini e Zigaina», *Testo Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, XLIII (83), in corso di stampa.
- Dällembach, Lucien (1976): «Intertexte et autotexte», *Poétique*, 27, pp. 282-296.
- Frazer, James Goerge (1950): *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione*, 2 voll., Torino, Einaudi.
- Pasolini, Pier Paolo (1998): *Romanzi e racconti*, 2 voll., a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo (2003): *Tutte le poesie*, 2 voll., a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori.
- Serra, Luciano (1977): «Per il David di Pasolini», *Paragone*, XXVIII (326), pp. 317-319.
- Zigaina, Giuseppe (1984): «Total contamination in Pasolini», *Stanford Italian Review*, 2, pp. 267-285.
- Zigaina, Giuseppe (1986a): «Pier Paolo Pasolini et la sacralité de la technique», catalogo della mostra dedicata a Pasolini pittore, Genève, Galerie Kara, pp. 17-23
- Zigaina, Giuseppe (1986b): «Pier Paolo Pasolini et la contamination totale», catalogo della mostra dedicata a Pasolini pittore, Genève, Galerie Kara, pp. 7-16
- Zigaina, Giuseppe (1987): *Pasolini e la morte. Mito alchimia e semantica del nulla lucente*, Venezia, Marsilio.
- Zigaina, Giuseppe (1989): *Pasolini tra enigma e profezia*, Venezia, Marsilio.
- Zigaina, Giuseppe (1993): *Pasolini e l'abiura. Il segno vivente e il poeta morto*, Venezia, Marsilio.
- Zigaina, Giuseppe (1995): *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio.
- Zigaina, Giuseppe (1999): *Pasolini. Un'idea di stile: uno stilo!*, Venezia, Marsilio.
- Zigaina, Giuseppe (2003): *Pasolini e il suo nuovo teatro senza anteprime né prime né repliche*, Venezia, Marsilio.
- Zigaina, Giuseppe (2005): *Pasolini e la morte. Un giallo puramente intellettuale*, Venezia, Marsilio.