



Cinegrafie corsare. Disegnare il cinema per ricordare Pasolini *Intervista a Valentina Restivo*

a cura DI GIANCARLO FELICE

Non sto dicendo che riesco costantemente rimanere fedele a questo principio, nel mio lavoro, ma mi sembra che la grossa distinzione fra grande arte e arte mediocre stia nello scopo da cui è mosso il cuore di quell'arte, nei fini che si è proposta la coscienza che sta dietro il testo. Ha qualcosa a che fare con l'amore. Con la disciplina che ti permette di far parlare di te che ama, invece di quella che vuole soltanto essere amata.

David Foster Wallace, *Un antidoto contro la solitudine*

In occasione dell'anniversario della nascita di Pier Paolo Pasolini, avvenuta un secolo fa, Arabeschi dedica uno spazio tra le sue pagine a Valentina Restivo, illustratrice livornese, classe 1983, che da anni lavora anche sul poeta corsaro e sull'immaginario cinematografico che ci ha lasciato in eredità.

Partendo da *frames* estrapolati da alcuni film pasoliniani che fanno la storia della cinematografia non solo nostrana, come *Teorema*, *Il Vangelo secondo Matteo* e *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Restivo ricostruisce fotogrammi di memoria in veste grafica, non rinunciando a tradurre i volti e gli sguardi dei personaggi-attori in tutta la loro densa corposità.

Laureata in Cinema e immagine elettronica presso l'Università di Pisa, gli studi di Restivo su Pasolini risalgono proprio agli anni della sua formazione, avvenuta anche presso la Scuola Internazionale di Arte Grafica, e perdurano fino a oggi, condensandosi dentro un *milieu* visuale da dove l'autrice continua a trarre le trasposizioni figurative dedicate allo scrittore bolognese. La mostra allestita quest'anno a Parigi, presso la Librairie Italienne Tour de Babel, curata da Silvia Pampaloni, ne è un'ulteriore prova.

Oltre a consacrare l'affinità tra l'illustratrice livornese e il poeta-regista, *Io sono una forza del passato* – titolo coraggioso ed emblematico – sembra tradurre il fine ultimo del lavoro di Restivo: trarre forza da quel magma ancora incandescente che è il pensiero pasoliniano, un pensiero che si fa immagine. I lavori su Pasolini, si affiancano di fatto a un *corpus* nutrito di altre opere, esposte in mostre personali e collettive, realizzate in Italia e all'estero già a partire dal 2005, che hanno per protagonisti sempre i volti di autori e attrici, poetesse e scrittori. In empatia con il segno grafico dell'artista, il lavoro di Restivo nel tempo è diventato un modo per meditare e mediare, per vedere la vita delle parole condensarsi nel volto dei loro autori. Nella trama di linee e ombre che vibra nei suoi disegni vanno intrecciandosi sempre il teatro e il cinema, gli attori, i personaggi, le scene, la letteratura e la poesia, alla ricerca di un *punctum*, ovvero del momento decisivo in cui l'immagine, lasciata la mano e la penna del suo creatore, agisce su di noi guardandoci.

In dialogo con l'illustratrice, quindi, vi proponiamo una sorta di intervista – album, all'interno della quale ripercorriamo alcune tappe fondamentali dei processi di ideazione e rimediazione delle iconografie del cinema di Pasolini, interrogandoci sui propositi di questo tradurre e risemantizzare, sul lavoro grafico del trasporre e del rimontare, non cercando solo significati ma attendendo anche semplici impressioni, senza rinunciare a sfogliare, come dentro un album appunto, le opere di Restivo, che nella loro immobilità disegnativa vibrano ancora della poesia di Pasolini.

Giancarlo Felice: «La morte non è nel non poter comunicare ma nel non poter più essere compresi». Voglio iniziare con questa celebre citazione pasoliniana che mi ha fatto pensare alle tue illustrazioni. Una frase estrapolata da *Una disperata vitalità*, il poemetto che Pasolini compone pensando al celebre film del 1960, *Fino all'ultimo respiro*, di Jean-Luc Godard. Il cinema ispira anche le parole e le immagini, quasi alternando o alterando quel vincolo imprescindibile tra musa e poeta. E il tuo lavoro sembra avvicinarsi a questa formula, dove l'immagine in movimento si traduce in quella immobile del disegno. Il fine sembra quello di voler comprendere di più Pasolini, riportando sulla carta una vitalità disperata, ancora un ultimo respiro. Disegnare il cinema per ricordare Pasolini?

Valentina Restivo: Non solo il ricordare ma anche il capire e riuscire finalmente a vedere. Quando faccio un 'semplice' ritratto predomina il ricordare e parte una sorta di dialogo silenzioso col soggetto; scelgo non a caso perlopiù personaggi che hanno influenzato il mio percorso artistico. Ritrarli mi fa entrare in contatto con loro fino a farli sembrare dei cari amici, che ho conosciuto in realtà solo tramite la loro opera. Le illustrazioni tratte da film nascono ai tempi dell'Università: per scrivere di un film ho pensato che il suppor-

to visivo poteva essermi di grande aiuto per colmare il vuoto delle mie parole. In tal modo riuscivo a legare due mie grandi passioni: il cinema e il disegno.

G. F.: Come è avvenuto il tuo primo incontro con il poeta? Cosa rappresenta per te e per il tuo lavoro l'immagine di Pasolini: un *trait d'union*, un *fil rouge* o una *mise en abyme*? C'è un libro, un film, una poesia, un ricordo, un'esperienza che ti lega a Pasolini?

V. R.: Il primo incontro è stato con la sua faccia. Ero molto giovane, forse intorno ai quindici anni, forse prima. Chiesi a mia madre chi fosse quell'uomo e lei mi rispose semplicemente «Pasolini», niente di più. Già vedendo solo la sua faccia ero già rapita ma l'amore verso la sua figura sarebbe arrivato più tardi, all'Università. Fu lì che iniziai a leggere e vedere tutto quello che potevo su PPP, e restano presenti e fondamentali nella mia crescita umana e artistica gli *Scritti corsari* e l'intera opera poetica, in particolare *Le Ceneri di Gramsci* e *Poesia in forma di rosa*.



Valentina Restivo, manifesto mostra Io sono una forza del passato, 2022

G. F.: Perché il suo cinema? Quando nasce questo progetto 'cinematografico'? Dove e come?

V. R.: A proposito della sua idea di cinema Pasolini disse: «A mio parere, il cinema è sostanzialmente e naturalmente poetico [...] perché è vicino ai sogni, perché una sequenza cinematografica è la sequenza cinematografica di un ricordo o di un sogno e non solo questo, ma le cose in se stesse sono profondamente poetiche: un albero fotografato è poetico, un volto umano fotografato è poetico, perché la fisicità è poetica in sé, perché è un'apparizione, piena di mistero, piena di ambiguità». E ancora: «Il cinema di poesia è il cinema che adotta una particolare tecnica, proprio come un poeta adotta una partico-

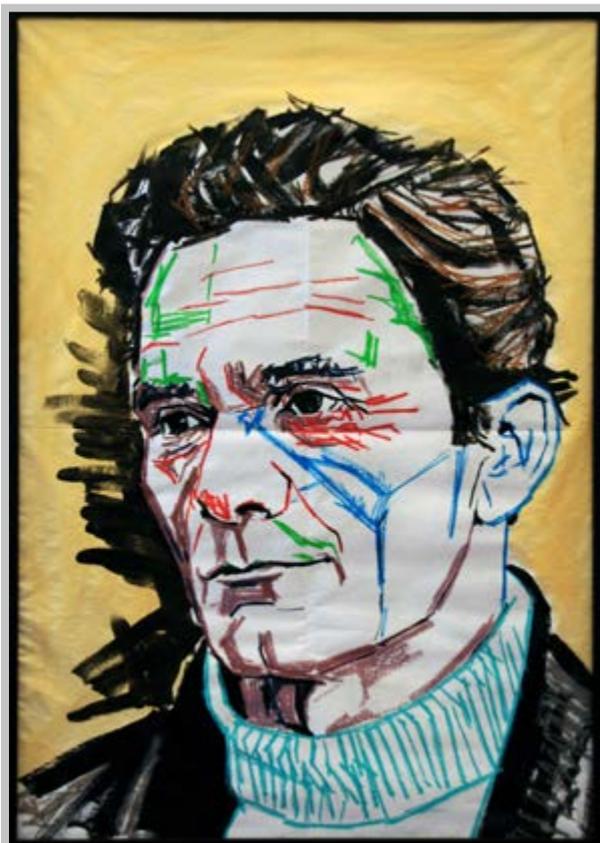
Valentina Restivo, *Pasolini*, 2016Valentina Restivo, *Pasolini*, 2015

lare tecnicaper scrivere versi. Se si apre un libro di poesie, si riconosce immediatamente lo stile, il modo di rimare e tutto il resto: si vede la lingua come strumento, si contano le sillabe di un verso. L'equivalente di quello che si vede in un testo poetico lo si ritrova in un testo cinematografico, attraverso gli stilemi, ossia attraverso i movimenti di macchina e il montaggio. Per cui fare un film è essere poeti».

Pasolini è stato uno dei più grandi pittori tramite pellicola. Al momento di scegliere su chi fare la mia prova finale per i miei studi in cinema non ho avuto esitazioni: lui era quello che era riuscito a tirarmi tanto fuori. Guardavo i suoi film e scoprivo nuovi tagli per ritrarre una persona. Si sente una certa vicinanza verso la figura umana e per una ventenne che vuole dedicare il suo lavoro alle persone non c'è maestro migliore. Credo che abbia avuto per me la stessa importanza dei grandi pittori che amo: Caravaggio, Antonello da Messina, Masaccio, Piero della Francesca...

G. F.: C'è un motivo che ti lega alla scelta precisa delle pellicole che hai illustrato?

V. R.: *Salò* è stato il primo film di Pasolini che ho visto, prima di iniziare l'Università. Ancora non avevo compreso la portata mastodontica di quell'opera ma già capivo, da come venivo attratta dalle immagini, che c'era qualcosa per me e per quello che sarebbe stato il mio rapporto con la figura. Successivamente, durante un viaggio ad Amsterdam, in una videoteca trovai un dvd di *Teorema* e credo che sia stata dopo la visione di quel film che ho finalmente compreso. Stavo per avventurarmi in uno studio a tutto tondo del ritratto cinematografico che, coadiuvato con gli studi che stavofacendo, è passato attraverso il *Vangelo* (dove l'influenza di Piero della Francesca è evidentissima) fino a sfociare nell'opera più completa di Pasolini che è *Salò*. Per un anno ho lavorato su questi tre film che dovevano rappresentare il *corpus* di opere della mia tesi sul *Ritratto secondo Pa-*



Valentina Restivo, *Pasolini*, 2015



Valentina Restivo, *Pasolini in rosa*, 2022

solini. Uccellacci e uccellini è arrivato solo quest'anno, in occasione del centenario e come tributo ad Alfredo Bini, un livornese che è stato il primo produttore di Pasolini. Senza Bini non ci sarebbe stato *Accattone* e tutti i film di PPP fino a *Edipo Re*.



Valentina Restivo, illustrazioni da *Teorema*, 2006



Valentina Restivo, illustrazioni dal *Vangelo secondo Matteo*, 2006

Valentina Restivo, illustrazione da *Uccellacci e uccellini*, 2022

G. F.: Il tuo lavoro sembra a metà tra quello del copista di codici miniati e il regista cinematografico: una pratica manuale e mentale, di immaginazione e consapevolezza insieme. Alle prese con iconografie e memoria, dentro il tuo studiolo con sedia da regista, il processo che porta al lavoro finale sembra costituirsi della pratica della selezione, della riproduzionee del montaggio. Ci racconti come avviene questa metamorfosi di materia?

V. R.: La partenza è molto semplice: c'è la visione del film durante la quale estraggo alcuni fotogrammi. Segue la selezione che nel caso dei film di PPP si basava esclusivamente sul ritratto o, per essere più ampi, sulla rappresentazione della figura umana. (In altri film, che ho illustrato negli anni successivi, spesso la selezione era legata ad un tema, un motivo ricorrente nel film.)

Illustrare una pellicola è un processo particolarmente lungo. Non si basa solo ed esclusivamente su «bella questa immagine, la rifaccio» ma c'è da tenere presente i ricordi, la grammatica usata dal regista. Le immagini devono in qualche modo dialogare tra loro, ricreare la storia e tirare fuori l'essenza di questa. Quindi il numero di illustrazioni è variabile. Nel caso di *Salò*, un film difficile da digerire, fermarlo fotogramma per fotogramma consente di tirarne fuori tutta la poesia che racchiude: la costruzione teatrale degli ambienti, i personaggi, fisionomie fin troppo esplicative anche se mute, usate come le utilizzerebbe un pittore. Inoltre volevo trovare una chiave di lettura per i film di Pasolini, così ricche complessi, che potesse consentire uno studio, una visione più accessibile non solo per gli studenti, ma anche per chi i film li guarda semplicemente, per lo spettatore comune.

G. F.: Uno dei tratti distintivi che rende le tue illustrazioni estremamente magnetiche è la capacità di riaccendere con grande espressività gli sguardi dei personaggi che decidi di trasporre dalla pellicola alla carta. I ritratti, ad esempio, in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, sono corposi e densi, ipnotici e ricchi di contrasti luministici; pittorici e caravaggeschi. Cometi sei confrontata con la sensibilità ritrattistica e figurativa di Pasolini, con i volti iconici degli attori?

V. R.: Mi fa piacere che tu sia stato catturato dagli sguardi visto che per me è la parte fondamentale del ritratto. Parto infatti dagli occhi quando disegno, precisamente dall'occhio sinistro. In *Salò* ci sono parecchi primi piani e questo mi ha dato la possibilità di lavorare sullo sguardo in maniera intensa. L'ordine voluto dal Potere è fittizio, ridicolo, e il regista lo cristallizza realizzando un quadro pittorico perfetto, riconoscente degli insegnamenti dei pittori antichi. Dagli affreschi (TOT), Pasolini passa, con un taglio netto, al ritratto (PP) dell'attore inserito nello spazio inquadrato. Proprio come quando vogliamo soffermarci sul volto di ognuno dei personaggi che fanno parte di un affresco: per poter vedere meglio la sua faccia e le linee che la compongono mentre si esprime. Trovare le fisionomie, capirne il messaggio intrinseco di gesti, espressioni, cogliere il significato

di una faccia. Negli *Scritti corsari* Pasolini afferma: «ci sono certi pazzi che guardano la faccia della gente e il suo comportamento. [...] Sanno che la cultura produce dei codici; che i codici producono il comportamento; che il comportamento è un linguaggio; e che in un momento storico in cui il linguaggio verbale è tutto convenzionale e sterilizzato (tecnicizzato) il linguaggio del comportamento (fisico e mimico) assume un'adecisiva importanza».

Pasolini entra in contatto con le facce ritratte. In *Salò* l'uso ossessivo del primo piano è portato alla lucidità (questo è dichiarato dal regista stesso durante una videointervista fatta da Gideon Bachman). Maestro del ritratto come già dimostrato nei film precedenti, Pasolini affida al volto dell'attore la diegesi della pellicola. Perché il corpo è poesia per il messaggio nascosto che porta con sé.



Valentina Restivo, illustrazione da *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 2007

G. F.: Bianco e nero, morte e vita, buio e luce sono coppie antinomiche che ricordano Pasolini e la sua poetica, ma che nel tuo lavoro diventano una cifra stilistica. Le tue trasmutazioni grafiche, che a tratti sembrano formare una sequenza da *graphic novel*, utilizzano spesso il monocromo sfumato su scala di grigi, nonostante i film che decidi di illustrare siano a colori. Sembra un ritornare al primo cinema. È una scelta critica, consapevole, dettata da una ragione specifica?

Ad esempio, sempre in *Salò* c'è una differenza luministica tra lo scintillio dello sguardo di Elsa De Giorgi, nella Signora Maggi, e la luce nera degli occhi di Paolo Bonacelli nella figura del Duca. Ma in entrambi i casi sembra si possa entrare nella psiche dei

personaggi. In *Teorema*, invece, i toni cupi lasciano spazio a un chiarore disteso, qualche volta accompagnato da macchie di colore.



Valentina Restivo, illustrazioni da *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 2007

V. R.: *Teorema*, che risale ad aprile 2006, è stato il primo approccio con quella che sarebbe diventata la mia tecnica per tutti i film a seguire: *gouache*, una via di mezzo tra la tempera e l'acquerello, e inchiostro su carta. Si nota una certa incertezza in questa prima serie di illustrazioni dove mi sono fatta trascinare da un paio di atmosfere dove c'è l'Ospite (Terence Stamp). Inoltre, c'è effettivamente molta più luce in *Teorema*. *Salò* è un viaggio nell'oscurità che ha consentito al mio 'vedere in bianco e nero' di tirare fuori dei neri potenti. Non è una scelta casuale, o meglio, non è solo una scelta estetica. Trasformare qualcosa che è a colori in bianco e nero la fa uscire da quello che è. Non sono più immagini in movimento ma una rappresentazione, una parola in un discorso molto più articolato. Anche se per me una faccia è un libro intero che si riesce a svelare tramite una serie di segni. L'uso ossessivo di questa bicromia è spontaneo, soprattutto quando si tratta di fotogrammi. Se avessi solo il nero a disposizione per realizzare i miei lavori credo che potrei ritenermi più che contenta. Il nero consente di estrapolare l'essenza di un soggetto, di riuscire a tirare fuori una sua storia.

G. F.: Ritorrerai ancora su Pasolini?

V. R.: Chi può dirlo? Ho iniziato ad amare e a lavorare su Pasolini quando avevo poco più di vent'anni e ora che mi avvicino ai quaranta torna il lavoro che ho fatto e si amplia con una nuova visione dettata dall'aver assorbito questo gigante quasicome se fosse parte di me. Quello che ha lasciato è un *corpus* di opere immenso che ci consente, a distanza di anni, di guardarci dentro e riflettere. Inoltre, vedere che il mio lavoro su di lui viene riconosciuto, viaggia sia fisicamente che virtualmente, è un incentivo a farmi credere che forse l'ho capito, che forse Pasolini è stato ed è il Maestro che mi ha insegnato.