



MARCO ANTONIO BAZZOCCHI

*Attraverso un diaframma luminoso*

The text that we reproduce is the preface to the Corinne Pontillo's book *Di luce e morte*. Pier Paolo Pasolini e la fotografia (Duetredue Edizioni, 2015). A monograph, based on the investigation of the interactions between the Pasolini's work and the photographic language, is the first issue of the collection "I quaderni di Arabeschi". The essay by Marco Antonio Bazzocchi retraces critical issues and salient passages of the book, highlighting the innovative aspects in an accurate contextualization of the different stages of author's production.



Come ormai sappiamo dagli sviluppi dell'ermeneutica degli ultimi anni, l'opera di un autore non è né un sistema perfetto né un ente chiuso né una costruzione fondata su una architettura solida. L'edizione delle opere di Pasolini condotta da Walter Siti e Silvia De Laude ha contribuito in modo definitivo a scardinare limiti e confini tra i singoli testi, portando alla luce un *continuum* di scritture dove quello che sembrava definito e collocato in una fase specifica della produzione pasoliniana mostra invece ripetuti legami con quanto lo precede e quanto lo segue. L'opera di Pasolini è dunque un magma, e lo è molto prima del momento in cui l'autore adotta questo termine, nei primi anni Sessanta.

Saggi critici come questo di Corinne Pontillo confermano e anzi rafforzano tali ipotesi di lavoro. Mettendo al centro della ricerca un aspetto che sembrava marginale, o perlomeno riconducibile a pochissime opere, la fotografia, Pontillo dimostra invece con pazienza e infinita attenzione ai testi

che c'è un 'problema' fotografico quasi in ogni momento dell'opera dell'autore, dalle prime pagine friulane (in prosa e in versi) agli ultimi, grandi abbozzi degli anni Settanta.

Per capire fino in fondo l'importanza di questa ricerca, dobbiamo innanzitutto considerare il legame che viene identificato alla radice delle prime opere di Pasolini, in particolare in alcune prose friulane, cioè la presenza di un dispositivo della visione che funziona come dispositivo della memoria, anche là dove non si tratta di vero processo memoriale. L'intero mondo friulano, quel mondo che solo una prospettiva semplificante ha sempre identificato con un paradiso esistenziale, acquista così una dimensione nuova: il microcosmo Friuli, i corpi che popolano questo mondo, il desiderio che l'autore proietta sui corpi

e sulla lingua che li definisce, sono già da sempre una realtà vista attraverso un filtro, percepita nella distanza, fissata attraverso un obiettivo. In altre parole, Pontillo ci porta a considerare che il Narciso friulano è il prodotto di un effetto visivo già compromesso con il dispositivo fotografico: è colui che ci guarda dal fondo di un'immagine dentro la quale si trova rinchiuso, e non ha possibilità di toccare il mondo se non attraverso il suo sguardo prigioniero. L'espressione che Pontillo usa per definire questo primo momento della produzione di Pasolini, «pulviscolo di frammenti narcisistici», dice già tutto: ogni aspetto del mondo friulano è frammento, segmento, particella, esattamente come è frammento il cor-



Una delle foto presenti nell'*Iconografia ingiallita* della *Divina Mimesis*.

po dell'autore che usa con abilità la sua fotografia del libretto universitario quando decide, alla fine della sua carriera, di riscrivere l'intera produzione friulana invertendone il segno e facendone emergere il negativo che all'origine era stato occultato.

Il giovane Pasolini congelato nel fondo di una fotografia (alcuni versi dialettali lo descrivono così) guarda al Pasolini che si vede «ingiallito» come in una vecchia fotografia all'altezza degli anni Sessanta. L'indagine di Pontillo intorno al valore di questo aggettivo è una delle novità più interessanti del saggio. Consideriamo il fatto che Pasolini riattiva il valore dell'aggettivo all'interno della *Divina Mimesis*, l'unico reale 'fototesto' da lui concepito (forse lo sarebbe stato anche *Petrolio*, ma in questo caso possiamo solo congetturare). *L'iconografia ingiallita* che chiude la mimesis dantesca-auerbachiana deve essere letta con attenzione: Pasolini decide di far parlare le immagini e crea un montaggio dove alcuni momenti della sua vita diventano nello stesso tempo sintesi di episodi del passato (la fotografia di Pasolini e Gadda) e anticipazioni di una nuova epoca appena iniziata (le immagini di Roma, o le foto degli intellettuali del Gruppo 63).

Quelle fotografie sono cariche di tempo, come direbbe Benjamin, fanno saltare la continuità della storia e la aprono a nuovi, inaspettati significati. E l'autore che ingiallisce (come Pasolini-Dante ma anche come Pasolini-Virgilio) si colloca dentro lo spazio vuoto fra due epoche in quanto prigioniero di una foto ormai invecchiata. Con un recupero straordinario dalle poetiche giovanili, qui l'idea di essere dentro una foto non designa semplicemente la distanza del Narciso da sé e dal mondo su cui egli proietta i suoi desideri, ma diventa la distanza (al quadrato) dell'autore dall'epoca delle grandi illusioni ideologiche (gli anni Cinquanta) e dall'epoca in cui il movimento della storia sembra improvvisamente fermarsi (gli anni Sessanta).

Grazie al percorso disegnato da Pontillo, riusciamo a cogliere perfettamente il movimento che salda il Pasolini friulano con quello degli anni successivi, fino alla elaborazione del fototesto che nasce come sperimento di scrittura-riscrittura basato sugli stessi principi di frammento e di abbozzo che caratterizzano il cinema per 'appunti'. Il meccanismo memoriale e immaginativo, nato dalla lettura di Proust e già sperimentato nelle prose friulane, rivela ora tutto il suo potenziale espressivo e meditativo: le immagini contengo-

Fotogramma della *Rabbia*

detto De Martino) che riguarda il sé ma nello stesso tempo il mondo dentro cui il sé si trova collocato. In altre parole, attraverso l'immagine fotografica si possono ottenere gli stessi effetti poetici che consente la lingua espressiva della poesia 'un attimo prima' che questa lingua venga definitivamente trasformata in italiano tecnologico. Ecco dunque l'incredibile poema per immagini fisse miste a immagini in movimento che è *La rabbia*, dove Pasolini può usare fotografie di rotocalchi sottotitolandole con un testo scritto-orale (poesia recitata dalla voce di Bassani/Guttuso) per raggiungere effetti poetici altissimi (si pensi in particolare alla sequenza dedicata a Marilyn Monroe, vero e proprio compianto sulla bellezza scomparsa di un mondo antico).

E si vedano, come controcanto a tutto questo aspetto, le pagine in cui Pontillo ripercorre fedelmente la persistenza fotografica dentro la realtà romana, con i passi dei romanzi dove la macchina fotografica diventa un oggetto di desiderio, da rubare esattamente come si ruba un motorino o un paio di scarpe alla moda.

Quello che poi il discorso critico ci fa scoprire, è quanto sia alto il tasso di uso della suggestione fotografica dentro opere che finora non erano mai state esaminate sotto questo punto di vista. Il gioco di rispecchiamenti che Pasolini ritrova nell'analisi delle *Meninas* di Velázquez condotta da Foucault permette di considerare con nuovo interesse i rimandi fotografici interni alla tragedia *Calderón*, dove la presenza di rimandi fotografici viene connessa al tema del rispecchiamento e del sogno, che creano una specie di gabbia illusionistica dentro la quale si muovono i personaggi. Potremmo pensare a una messinscena dove essi entrano e escono dallo spazio bianco e nero di una fotografia, esattamente come i personaggi della tela di Velázquez sono sospesi tra lo spazio della realtà e quello della rappresentazione. Va calcolato anche questo elemento nell'immaginazione creativa pasoliniana, cioè il fatto che la rappresentazione fotografica contiene in sé, costituzionalmente, sia una componente di realtà sia una componente di finzione: dentro ogni foto la realtà si è fatta finzione e continua a farsi finzione, sotto lo sguardo di chi la osserva. Così

no la morte, ogni immagine è anche morte (da qui parte l'intera meditazione di Barthes, che Pasolini non può leggere pur nella consonanza che deriva in entrambi dalla radice proustiana). La fotografia, in quanto innovazione tecnologica 'moderna', appartiene ormai in pieno al nuovo mondo che si sta aprendo (la Nuova Preistoria) ma contiene in sé anche quei residui auratici di cui parla Benjamin, grazie ai quali colui che viene fotografato si trova già preso dentro al processo di un compianto

(di un cordoglio, avrebbe

la fotografia avvicina al raggiungimento del reale e nello stesso tempo crea una barriera insuperabile, la barriera che corrisponde alla morte dell'oggetto fotografato, o meglio del momento in cui vive quell'oggetto. In altre parole, ogni fotografia è un frammento di mondo e nello stesso tempo è il limite oltre al quale non si può procedere nella acquisizione di quel mondo.

Leggendo le analisi di Pontillo, si intravede anche il sottile legame tra alcune figure femminili che si trovano al centro delle opere pasoliniane, Rosaura di *Calderón* e Odetta di *Teorema*. Entrambe sono compromesse col mondo paterno, entrambe vivono un processo di distanziamento irreversibile dal padre. E giustamente Pontillo nota come Odetta sia legata all'assenza paterna attraverso la presenza di fotografie del padre: quella che porta dentro al suo diario, quella che scatta al padre malato, quelle che custodisce nella sua camera al momento della seduzione da parte dell'Ospite. Odetta è una Antigone borghese, divisa però non tra legge della città e legge del cuore ma tra amore per la figura paterna e perdita di questo amore attraverso il rapporto con l'Ospite, cioè l'unico uomo che può amorevolmente sostituire il padre. E per questo il culto di Odetta per il padre si trasforma, nella logica punitiva dell'opera, nel destino di immobilità con cui la figlia assume su di sé l'*imago* paterna, fissata nelle foto: Odetta statua è colei che introietta, senza mediazioni possibili, la vuota personalità di Paolo, restando intrappolata nel dispositivo di fissazione della luce sul buio della lastra sensibile.

La fotografia del padre del resto costituisce un elemento che ritorna nel mondo di Pasolini, fino a *Petrolio*, dove viene rievocato, a proposito del protagonista Carlo, un ritratto fotografico paterno, che costituisce un doppio dell'autore stesso. E allora è inevitabile che il saggio di Pontillo si chiuda sul mondo di *Petrolio*, un testo scritto che doveva contenere continui rimandi visivi a giornali, documentari, fotografie.

Acquista ora una incredibile coerenza il fatto che Pasolini abbia commissionato al giovane Dino Pedriali un vero e proprio servizio fotografico da inserire tra gli allegati del romanzo. Questo servizio, che comprende due diversi set (Saubaudia, la torre di Chia) sarebbe servito per inserire, all'interno di un organismo complesso, la stessa immagine dell'autore, secondo una logica che – pur da lontano – si ricollega all'immagine del giovane poeta bloccato dentro una riproduzione fotografica. Così, da un capo all'altro del percorso, il saggio di Pontillo delimita l'esperienza di Pasolini con la fotografia dentro un movimento circolare che riprende lo stesso movimento creato dal magma pasoliniano tra gli anni friulani e gli ultimi anni di lavoro.

Quando Pontillo prende in esame il breve saggio di Pasolini dedicato alla luce di Caravaggio, ritrova con giustissime ragioni le istanze critiche dalle quali era partita, cioè il dispositivo di fissazione luminosa che sta alla base di alcune rievocazioni memoriali delle prose friulane. In effetti, quel saggio costituisce la migliore identificazione di un interesse pasoliniano per il meccanismo visivo fotografico. Il cerchio così si chiude da Proust a Caravaggio, passando per Longhi, e toccando anche esperienze collaterali ma importanti, come quella di Andy Warhol e Man Ray.

«Diaframma luminoso»: con questa intensa ed enigmatica espressione Pasolini vuol cogliere il meccanismo di iscrizione delle immagini sulle tele di Caravaggio, quel meccanismo per cui la realtà si intensifica e diventa 'vera'. Qui si apre uno dei più importanti problemi dell'interpretazione pasoliniana, il rapporto tra Verità e Realtà. Il percorso delineato in questo libro può servirci a entrare dentro al problema: un problema di 'luce' e di 'morte', come esplicita Corinne Pontillo, con un *détournement* altrettanto interessante di quelli da lei indagati nel corso del suo lavoro.