



*Album PPP. Appunti per una galleria da farsi*  
A CURA DI MARCO A. BAZZOCCHI, STEFANIA RIMINI, MARIA RIZZARELLI

MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, STEFANIA RIMINI, MARIA RIZZARELLI

*Introduzione*

[...] solo fino all'osso, anch'io ho dei sogni  
che mi tengono ancorato al mondo,  
su cui passo quasi fossi solo occhio...  
P.P. Pasolini, *La ricchezza*



In occasione del quarantennale della morte di Pasolini abbiamo chiesto a studiosi e studiose che si sono occupati della sua opera di scegliere un'immagine (uno scatto, un dipinto, un fotogramma) e di commentarla per costruire una galleria virtuale in cui ciascuno potesse 'appiccicare' la propria foto-ricordo. Ci sembrava così di riuscire a 'doppiare', in un fitto dialogo fra parola e sguardo, la tensione verbovisiva che ha attraversato la scrittura pasoliniana, su cui forse occorrerà indagare più a fondo, soprattutto alla luce dei recenti contributi dei *visual studies*.

Nel ricomporre le tessere di questo mosaico digitale siamo rimasti sorpresi dalla varietà delle proposte, dal gioco segreto di rimandi fra un'immagine e l'altra, ma anche dalla divaricazione dei punti di vista su uno stesso tema, quasi una conferma di quel principio di contraddizione su cui Pasolini ha fondato il suo stile.

Per non ingabbiare i contenuti in una struttura formalmente rigida, si è pensato di disegnare quattro sezioni da intendersi come possibili percorsi di 'navigazione', e non come blocchi distinti e separati. Gli *hashtag* proposti non esauriscono gli argomenti e le intersezioni fra le schede, ma speriamo possano condurre il 'visitatore' dentro le stanze della galleria. Ci piace pensare che malgrado il tentativo di dare ordine, questa raccolta di foto-ricordo rimanga, in omaggio allo stile dell'ultimo Pasolini, una galleria aperta sia perché incompleta (ognuno di noi ha scelto una fra almeno due alternative che aveva in



mente) sia perché gli intrecci fra le immagini scelte potrebbero essere ricomposti in molti altri modi.

Il primo insieme di appunti, **#In forma di ... immagini**, vuol mettere in evidenza la presenza all'interno del macrotesto pasoliniano di una parola che tende a farsi sguardo, che cerca cioè di 'forzare' i margini del codice letterario per esplorare le traiettorie della visualità, in uno scambio costante con la pittura, il cinema, e perfino la fotografia. La vocazione intermediale di Pasolini compare già all'altezza delle *Poesie a Casarsa* e trova via via nuovi sentieri di sperimentazione e scarto dalla tradizione.

Il secondo percorso, che raccoglie varie forme di  **#(Auto)ritratti**, è un omaggio a quel «gettare il corpo nella lotta» – sulla scena, sullo schermo, sulla carta – attraverso cui Pasolini amava ridisegnare la propria immagine per offrirla in pasto al pubblico, in uno slancio vitalistico e provocatorio senza pari. All'interno di questa sezione viene ribadita con forza la tensione metalinguistica di Pasolini, la sua capacità di 'scavalcare' i generi e le convenzioni, ma soprattutto la sua insofferenza verso le forme chiuse.

La terza sezione della galleria, **#Corpi e luoghi**, è la più ampia e forse la più fluida per l'intrecciarsi di sguardi diversi, tutti potentemente rivolti all'esplorazione della carnalità dei personaggi pasoliniani (e dell'autore stesso) nonché dell'importanza della dimensione spaziale. Come già dimostrato dal volume di Mancini e Perrella, da cui non a caso abbiamo preso in prestito il titolo, la relazione tra figure e paesaggi è forse il nodo più significativo di tutto il cinema di Pasolini, ma in fondo insiste sempre nella sua *imagery*.

La quarta stanza di questa galleria da farsi, **#Una disperata vitalità**, dà conto della debordante energia fisica e intellettuale dell'autore, delle sue passioni pubbliche (il calcio e il ballo), della pervasività del suo esempio, capace come pochi di generare nuove incarnazioni (spesso però ridotte a puerili imitazioni).

Lungi dal voler congelare l'immagine di Pasolini in un album digitale, il senso di questo omaggio visivo è semmai quello di riaffermare, ancora una volta, il carattere prismatico della sua opera. Sappiamo – con Annie Ernaux – che «tutte le immagini scompariranno», ma confidiamo nel fatto che, «come il desiderio sessuale, la memoria non si ferma mai» (*Gli anni*, L'Orma editore, 2015).

#### *Testi di*

Salvo Arcidiacono, Elisa Attanasio, Marco A. Bazzocchi, Claudio Bisoni, Pierre-Paul Carotenuto, Stefano Casi, Nicola Catelli, Roberto Chiesi, Antonio Costa, Angela Felice, Massimo Fusillo, Francesco Galluzzi, Riccardo Gapserina Geroni, Fernando Gioviale, Michele Guerra, Hervé Joubert-Laurencin, Davide Luglio, Giacomo Manzoli, Matteo Marelli, Andrea Minuz, Corinne Pontillo, Elena Porciani, Gabriele Rigola, Rinaldo Rinaldi, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Francesca Tuscano.

*Ringraziamo Graziella Chiarcozzi e il Centro Studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia per aver concesso la riproduzione delle immagini esposte.*

In copertina: Bargiù, *L'offerta*, 2015.

#1. *In forma di... immagine*1.1. *Out of this world*

di Rinaldo Rinaldi

*La cosa a cui l'uomo ha più diritto è la vacanza, l'evasione, la sparizione, la solitudine.*

P. P. Pasolini, *Petrolio*

1. Accattone è all'osteria con i suoi amici magnaccia, ubriaco fradicio. Si sente male, si abbatte sul tavolo e il Napoletano, che è accanto, gli solleva la testa per i capelli e lo guarda: ma lui, pallido come un morto, non lo sente perchè ha un mancamento, uno «sturbo» che gli fa chiudere gli occhi e impedisce ogni comunicazione.

2. Franco Citti con gli occhi chiusi e la testa inclinata, come la Santa Teresa di Bernini nella chiesa romana di Santa Maria della Vittoria, evoca precisamente un'esperienza di estasi: il suo malore lo proietta fuori dal mondo, lo solleva da terra come la levitazione di Emilia in *Teorema*. Non a caso, allora, la sequenza dell'osteria si conclude proprio a questo punto con un taglio netto: il Napoletano lascia ricadere la testa di Accattone e la narrazione riprende subito dopo, con il protagonista che beve a una fontanella tornando sotto il sole alla sua «bicocca».

L'estasi è un'esperienza comune a molti personaggi pasoliniani, che escono così dall'universo degli uomini per incontrare l'intensità, la profondità e la verità. Il fatto che questi momenti estatici, per definizione transitori e non ripetibili, coincidano spesso con la sfera del basso corporeo (l'ubriachezza in *Accattone*, il sesso in *Teorema* o in *Petrolio*) non



Fotogramma da *Accattone* (1961)

sottrae loro l'aureola dell'eccezionalità e anzi ne accentua il carattere rivelatore. Gli occhi che non vedono di Accattone sono gli stessi di Edipo in *Edipo re* (ancora Franco Citti) e diventano l'immagine stessa di uno sguardo che scavalca il presente, proiettandosi all'interno e sprofondando in un'altra dimensione: il «paradiso interiore» del divino, del sogno o del futuro.

Propriamente estatico è anche lo sguardo di Pasolini quando scrive e



possiamo dire di lui ciò che egli stesso diceva di Carlo Betocchi: «ogni suo rapimento sensuale e perfino, indirettamente, impuro trae significato e si sdoppia in un rapimento di forma mistica, il suo desiderio di umiliazione di fronte alle 'cose' trova naturale e complementare equivalente nel desiderio di glorificarle». La confessione affidata alla più bella poesia di *Trasumanar e organizzar, Versi del testamento*, rappresenta con efficacia la dinamica di questa scrittura: un occhio in perenne movimento che percorre un «deserto» in «solitudine», mentre il mondo è «lontano», sostituito da un paesaggio «disumano», quasi astratto e depurato dalla «ripetizione» del «rito» sessuale fino a trasformarsi nell'archetipico apparire e scomparire di «una forma che muta». I sottoproletari pasoliniani sono allora sognati, come i paesaggi edenici del Friuli, le desolate periferie di Roma, i colorati deserti dell'Africa: uomini e spazi visti con un occhio interno, con gli occhi chiusi (appunto) di un soggetto visionario.

3. Che Pasolini non sia realista o (ancor meno) neorealista è dimostrato dal suo cinema, mai semplice registrazione o pura ricostruzione ma sempre «cinema di poesia», all'insegna della «libertà stilistica»: eccellente etichetta per delle immagini non riprodotte dall'esterno ma prodotte dall'interno, sognate appunto. Del resto la teoria pasoliniana del cinema come «lingua scritta della realtà» ha una carica fortissima di empatia ovvero di identificazione mistica con quella che Pasolini chiama la «realtà immaginata» (sotto il segno dello «scorrimento» e del flusso): poiché «solo nell'immaginazione si realizza sensorialmente [...] quell'astrazione che è il cinema».

Ma è anche la letteratura di Pasolini ad evocare l'astrazione, ovvero un ostinato processo di separazione dal mondo che paradossalmente lo ricrea come visione mistica, in modalità 'estatica'. Basta pensare al suo stile provocatoriamente artificioso e (come si diceva una volta) manierista, alle descrizioni di *Ragazzi di vita* e ai paesaggi delle *Ceneri di Gramsci*, arabescati e miniati fino a perdere di vista ogni esigenza comunicativa. Basta pensare al suo impiego del dialetto friulano nella *Poesie a Casarsa*: una sorta di codice crittografico, assunto religiosamente non in grazia dei temi liturgici ma come linguaggio dell'aldilà, in grado di giungere ad una rivelazione ultima del creato e delle creature. C'è sempre nella scrittura pasoliniana, dietro una cortina fitta e raffinatissima di parole, un richiamo al silenzio, al momento in cui la parola viene meno e si apre ad uno stupore infinito, come lo spazio abitato che si trasforma in smisurato deserto («eppure nessuno parlava», scandiscono i protagonisti di *Orgia*). Lo straordinario e nativo potere mimetico dei versi di Pasolini si accompagna allora, fin dall'inizio, alla necessità di un loro superamento e si spiega così la sua incessante esplorazione dei generi e dei mezzi espressivi, alla ricerca di un'esperienza finale che li inglobi e permetta (per così dire) di 'vederli' tutti simultaneamente, come nel famoso *Zahir* di borgesiana memoria.

4. Franco Citti nell'immagine di *Accattone* è anche una figura di Cristo deposto e non c'è bisogno di insistere sulla trama di citazioni, allusioni e riscritture cristologiche nel cinema di Pasolini fino al *Vangelo secondo San Matteo*. L'imitazione di Cristo, del resto, è motivo costante nella letteratura pasoliniana ed è legato al tema della santità, poiché solo il santo può separarsi dal mondo e comunicare con la realtà divina: i ragazzi friulani e i sottoproletari delle periferie romane, come Stracci nella *Ricotta*, possiedono questa santità che appartiene al corpo perché solo nel corpo è la via che conduce fuori dal mondo: la comunicazione profonda con la verità è infatti nel gesto o nella voce, non nella parola (ancora *Orgia*: «nessuno in quel mondo aveva qualcosa da dire / a un altro: eppure era tutto un risuonare di voci»). È innanzitutto la sessualità a rappresentare la via maestra



dell'ascesi e dello sprofondamento mistico, sul filo della rivelazione e insieme della morte, conferendo all'omoerotismo pasoliniano la sua paradossale aureola metafisica e insieme collegandolo a un vero e proprio annullamento del soggetto nell'infinito cosmico. Le dichiarazioni in questo senso sono innumerevoli, ma la più esplicita si legge in *Petrolio*: «Chi è posseduto perde la coscienza della forma del pene, della sua compiutezza limitata, e lo sente come un mezzo infinito e informe, attraverso cui Qualcosa o Qualcuno si impadronisce di lui, lo riduce a possesso, a un nulla che non ha altra volontà che quella di perdersi in quella diversa Volontà che lo annulla».

5. Questa drastica spersonalizzazione corrisponde, sul piano espressivo, a una progressiva spersonalizzazione della voce dello scrittore che è ben percepibile nella fase finale della sua carriera. Pasolini continua a fare poesia e prosa sulla propria esperienza individuale, ma raggelandola, prosciugando ogni partecipazione emotiva e distanzian-dosi vertiginosamente. È lo stile, al cinema, di *Salò* ed è quello di molti versi volutamente 'brutti' degli ultimi anni. È soprattutto lo stile degli interventi su temi d'attualità, socio-logici e antropologici, affidati ai giornali e definiti «corsari» dall'autore, perché simili alla guerriglia di un piratesco *outsider* contro la civiltà consumista ma anche perché scritti 'di corsa', come proposte concrete estranee ad ogni impegno formale. Proprio la posizione esterna di Pasolini e la provocatoria piattezza denotativa di queste pagine danno alla sua voce il tono asseverativo, monotono e inquietante del profeta: è una parola puramente pratica eppure, nonostante le apparenze, priva di contatto immediato con il presente (di qui l'incomprensione e le polemiche); è una parola fuori da questo mondo, che proprio per questo è in grado di giudicarlo (senza nessuna speranza di cambiarlo) e annunciare il futuro.

6. Ancora Franco Citti in silenzio, con le palpebre abbassate, il capo reclinato e un sorriso che sembra disegnarsi ma non appare. Pasolini ha dedicato il medesimo profilo di estatica, estranea santità ad un'altra attrice a lui cara, Silvana Mangano: «tu sei lontana. *Appari* dove si crede, si lavora, ci si dà da fare: ma *sei* dove non si crede, non si lavora, non ci si dà da fare. Richiamata qua da un obbligo che (chissà perché) si ha vivendo, resta la realtà della tua lontananza, come una lastra di vetro fra te e il mondo».

#### Bibliografia

- P.P. PASOLINI, *Poesie a Casarsa*, Bologna, Libreria Antiquaria, 1943.  
P.P. PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957.  
P.P. PASOLINI, *Alì dagli occhi azzurri*, Milano, Garzanti, 1965.  
P.P. PASOLINI, *Teorema*, Milano, Garzanti, 1968.  
P.P. PASOLINI, *Trasumanar e organizzar*, Milano, Garzanti, 1971.  
P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.  
P.P. PASOLINI, *Porcile, Orgia, Bestia da stile*, Milano, Garzanti, 1979.  
P.P. PASOLINI, *Il Caos*, Roma, Editori Riuniti, 1979.  
P.P. PASOLINI, *Il portico della morte*, a cura di C. Segre, Roma, Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", 1988.  
P.P. PASOLINI, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992.



## 1.2. Charta sporca

### Lo sguardo della poesia

di Antonio Costa

Care amiche, cari amici di «Arabeschi»,

ho pensato a lungo alla vostra proposta e alla fine ho deciso di mandarvi quattro fotografie di pagine di poesia. Proprio così: ho riprodotto quattro pagine del libro di Pasolini che mi è più caro, pagine un po' ingiallite, che la riproduzione restituisce nella materialità della grana della carta, delle pieghe e degli svolazzi, con le mie sottolineature e qualche nota a margine.

Alcune righe di giustificazione, ve le devo.

In nessun luogo come nella poesia vedo manifestarsi in modo così netto la facoltà di Pasolini di 'vedere le cose' e di essere 'visionario': da qui, e non da altro, viene quello che avete chiamato il suo «spiccato interesse per la dimensione visuale».

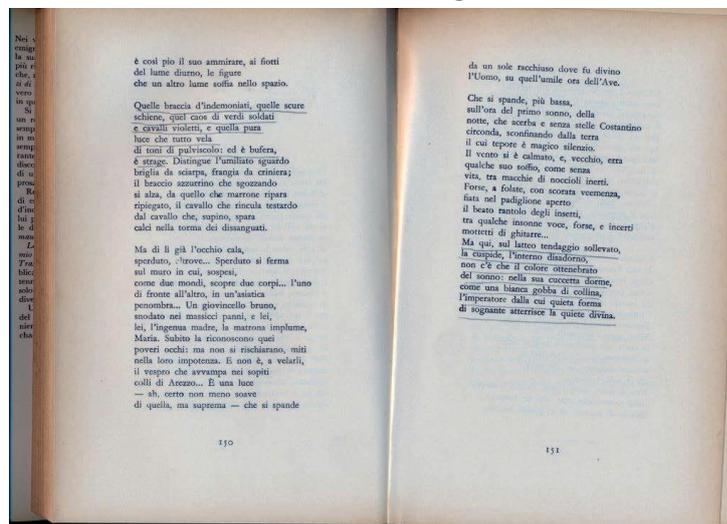
In una nota (1962) in margine a *La rabbia*, riprodotta in *Le regole di un'illusione*, Pasolini dichiara:

Tutti i miei film si ricollegano all'atmosfera delle mie poesie, assai più che a quella dei miei romanzi. Anzi si riallacciano alle mie prime poesie, ed anche questo è spiegabile poiché si tratta dei miei "primi film". Quando la mia esperienza cinematografica maturerà, anche i miei film avranno i toni e le eco delle mie poesie artisticamente più evolute.

C'è quindi in Pasolini, fin dai primi anni della sua attività cinematografica, la coscienza che essa si colloca nell'alveo della sua esperienza poetica.

Ricordo quello che Moravia disse, subito dopo la morte dell'amico: hanno ammazzato un poeta (cito a memoria). Non ha detto un intellettuale, un regista, un polemista. Ha detto un poeta.

Si impoverisce la portata di tutto quello che Pasolini ha fatto nella critica, nel romanzo, nel cinema e nel giornalismo se non si parte dal suo modo originario di esprimersi nella poesia, di vedere attraverso lo sguardo della poesia. Ho messo in quest'ordine i generi nei quali si è espressa l'attività artistica e intellettuale di Pasolini perché, secondo una scala di valore e importanza, io metto al primo posto la poesia e, di seguito, la critica letteraria, il romanzo, il cinema e, infine, il giornalismo.



Gli affreschi di Piero a Arezzo

Penso che la poesia di Pasolini sia stata *scandalosamente* lasciata da parte a vantaggio degli aspetti più vistosi e più spettacolari della sua persona e della sua opera.

Proprio per questo, vi propongo di inserire nella galleria di immagini che state approntando quattro immagini di pagine di poesia. Le ho riprodotte dalla mia copia di *Poesie* (Garzanti, Milano 1975) che è in assoluto il libro di Pasolini che ho più letto e consultato in questi anni, anche quando per professione mi sono occupato

del suo cinema, anche quando tutti (o quasi tutti) parlavano d'altro.

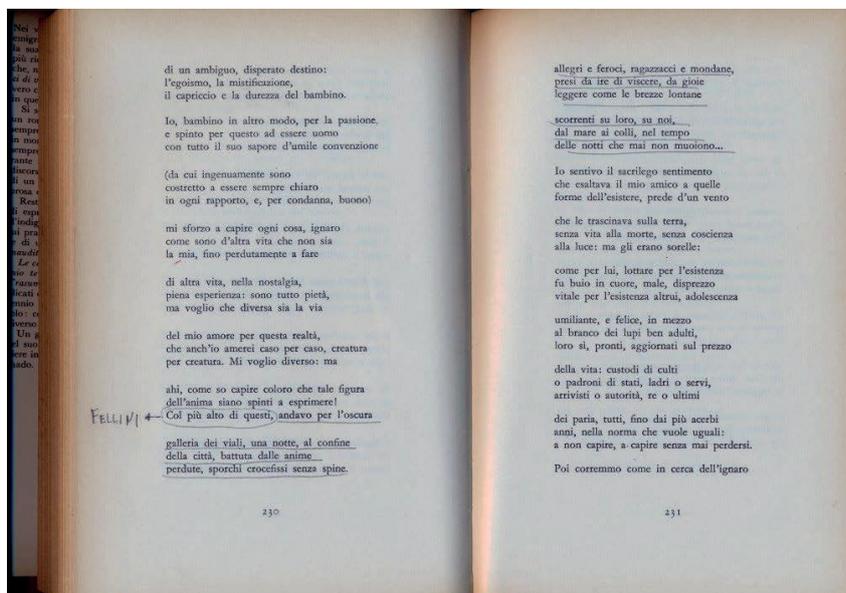
### *Gli affreschi di Piero a Arezzo*

È la prima sezione del poemetto *La ricchezza* (1955-1959), incluso in *La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano 1961. Sono i versi dedicati alla descrizione degli affreschi delle *Storie della vera Croce* (1452-1466) di Piero della Francesca, conservati nella Basilica di S. Francesco ad Arezzo. In questi versi Pasolini sembra voler gareggiare con il suo maestro Roberto Longhi nell'arte dell'ekphrasis, ovvero l'arte di rendere le immagini attraverso le parole. Segnalo che nel documentario di Marco Rossitti, *Un "capriccio dolcemente robusto". Realismo e manierismo nell'universo figurativo di Pier Paolo Pasolini* (1995), è possibile ascoltare un sorprendente documento sonoro: la voce di Andrea Zanzotto, un altro grande poeta 'visivo', che legge i versi di questa sezione, mentre sullo schermo passano le immagini degli affreschi di Piero.

### *La religione del mio tempo*

I versi da me sottolineati si riferiscono al periodo in cui Pasolini collaborò con Federico Fellini, dapprima a *Le notti di Cabiria* (1957), quindi a *La dolce vita* (1960). Ecco la nota di Pasolini stesso: «La persona con cui "andavo per l'oscura / galleria dei viali, una notte, al confine / della città, battuta dalle antiche anime / perdute, sporchi crocefissi senza spine ...", fino a raggiungere il mare a Torvajonica, è Federico Fellini». Per quanto il nome di Pasolini non sia accreditato nei titoli di testa della *Dolce vita*, è noto che egli scrisse la sceneggiatura di alcuni episodi che poi non furono realizzati, o realizzati altrimenti da come erano stati scritti da Pasolini. In particolare, deriva sicuramente da Pasolini lo spunto del quadro di Morandi in casa Steiner. Nello script di Pasolini, pubblicato da Walter Siti nella monumentale raccolta delle opere dei Meridiani, Marcello chiede a Steiner «Com'è questo libro di Longhi sul Caravaggio?». Nella sceneggiatura di Fellini, Flaiano, Pinelli e Ron-

di, pubblicata nella collana "Dal soggetto al film" dell'editore Cappelli, Marcello chiede a Steiner: «Com'è questa traduzione francese di Merton?». Nella versione definitiva del film, cade il riferimento a un libro (Longhi o Thomas Merton), sostituito da una riflessione di Steiner su una natura morta di Morandi, sollecitata da Marcello («Ho visto che hai un magnifico Morandi»). Infatti,



La religione del mio tempo

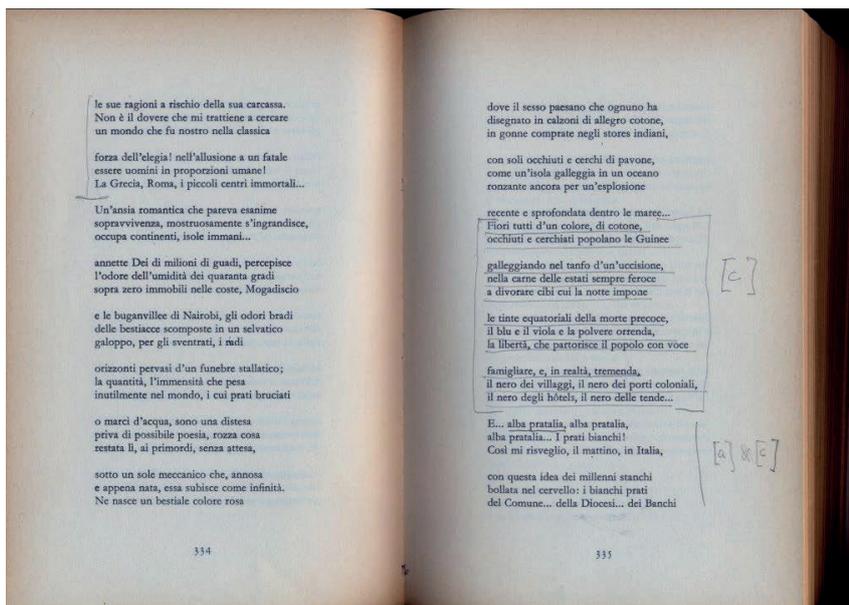
tra i vari quadri presenti in casa Steiner, lo script di Pasolini prevedeva anche «un piccolo, stupendo Morandi, tutto rosa e grigi».

### *La Guinea*

Il poemetto *La Guinea* (1962), incluso nella raccolta *Poesia in forma di rosa*, Garzanti,

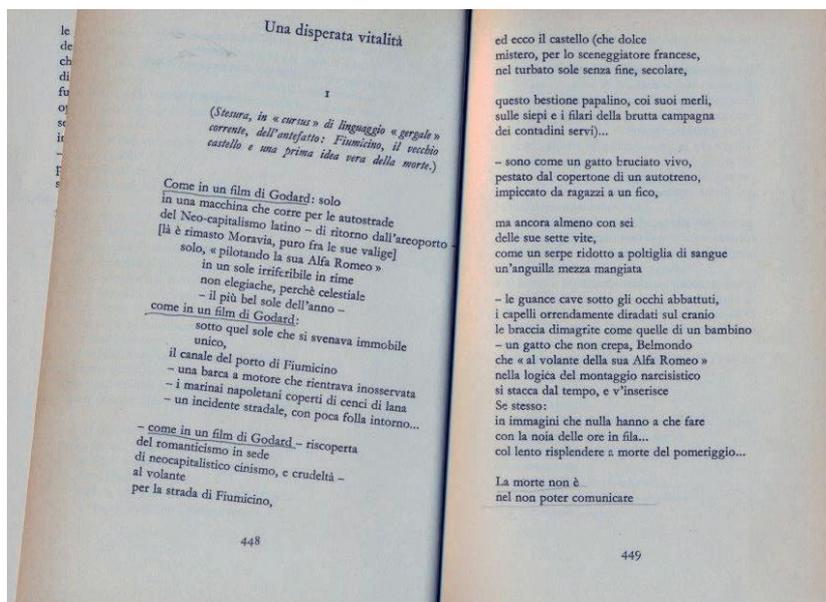


Milano 1964, è probabilmente il più 'cinematografico' dei testi poetici di Pasolini: vi si trovano suggestioni che saranno poi sviluppate nei suoi film successivi, in particolare nella *Trilogia della vita*. Va ricordato che *La Guinea* ebbe un'edizione in disco (RCA, 1962), nella quale il poemetto viene letto dallo stesso Pasolini. La dimensione orale della poesia, da lui spesso collegata all'immagine cinematografica, costituisce un momento essenziale del laboratorio pasoliniano: penso in particolare ai versi scritti per *La rabbia* (1963), dove le immagini di repertorio dei cinegiornali del dopoguerra sono commentati dalla «voce della poesia» (impersonata in questo caso da Giorgio Bassani, lo stesso che doppia Orson Welles in *La ricotta* (1963), in cui il regista interpretato da Welles legge dei versi di Pasolini:



La Guinea

Io sono una forza del Passato.  
Solo nella tradizione è il mio amore.  
Vengo dai ruderi, dalle chiese,  
dalle pale d'altare, dai borghi  
abbandonati sugli Appennini o le Prealpi,  
dove sono vissuti i fratelli.  
Giro per la Tuscolana come un pazzo,  
per l'Appia come un cane senza padrone.  
[...]



Una disperata vitalità



*Una disperata vitalità*

Nel poemetto *Una disperata vitalità*, inserito nella raccolta *Poesia in forma di rosa* (Garzanti, Milano 1964), Pasolini mette in scena un percorso in auto da Fiumicino (dove ha accompagnato l'amico Moravia) a Roma: come in un flusso di coscienza, Pasolini alterna osservazioni sul paesaggio, considerazioni su resti e rovine che ormai nessuno più comprende, dei flash-back di una sorta di 'diario intimo' degli anni di Casarsa e una divertente prefigurazione di un'intervista che sta per concedere a una giornalista di destra (in cui ritroviamo gli accenti e le impennate dell'intervista di Orson Welles con il giornalista-uomo medio nel film *La ricotta*). Il poemetto, che ha il suo motivo conduttore nell'anafora «Come in un film di Godard», ci appare come un corpo a corpo tra la forma poetica e la sintassi cinematografica. Il tema centrale è così enunciato:

La morte non è  
nel non poter comunicare  
ma nel non poter più essere compresi.

E subito dopo replicato:

Non è nel non comunicare [la morte]  
Ma nel non essere compresi.

E ancora:

«Ah, ah – [è la cobra con la biro che ride] – e ...  
Chi è che *non comprende?*»  
«Coloro che non ci appartengono più».

In forma di dialogo con la giornalista che lo intervista, Pasolini spiega il senso della sua svolta stilistica, in una direzione a partire dalla quale non è più la tradizione poetica, ma sono i tempi e le cadenze della sintassi cinematografica a guidare la sua scrittura:

[...] «Mi dice che cosa sta scrivendo?»..  
«Versi, versi, scrivo! Versi! (maledetta cretina,  
versi che lei non capisce priva com'è  
di cognizioni metriche! Versi!)  
versi! Non più terzine!  
[...]  
Questo è quello che importa: non più terzine [...]  
Sono quasi tutte liriche, la cui composizione  
Di tempo e luogo  
Consiste, strano!, in una corsa in automobile ...  
Meditazioni dai sessanta ai centoventi all'ora ...  
Con veloci panoramiche, e carrellate,  
a seguire o a precedere  
[...].

Bibliografia

P.P. PASOLINI, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1975.

P.P. PASOLINI, *Le regole dell'illusione. I film, il cinema*, a cura di L. Betti e M. Galinucci, Roma, Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", 1991.

P.P. PASOLINI, *La dolce vita*, in ID., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, II, pp. 2299-2344.

### 1.3. Spettri di Pasolini... (su "Teorema")

di Massimo Fusillo



Terence Stamp 'spettralizzato' in *Teorema* (1968)

Il cinema di Pasolini nasce da una fascinazione bruciante per corpi e luoghi: lo ha fatto capire meglio di tutti una mostra organizzata nel 1981 da Michele Mancini e Silvano Perrella, in cui una serie di dettagli ossessivi delineava una autentica retorica del linguaggio non verbale, del gesto e del paesaggio. E non possiamo dimenticare

certo gli interventi polemici del Pasolini politico contro la de-realizzazione e la smaterializzazione dell'epoca contemporanea, a cui contrapponeva lo scandalo del corpo. Eppure esiste nel suo cinema anche una componente opposta, latente ma incisiva, che è bene indagare oggi, proprio perché i 40 anni dalla morte ci consentono una visione della sua opera più distaccata dall'ideologia apocalittica. È un'attrazione per l'incorporeo, o ancor più per quella categoria della spettralità, con cui Žižek legge oggi l'epidemia dell'immaginario; negli ultimi anni ne è scaturita una prospettiva di ricerca, al punto che si è parlato di una nuova, ennesima svolta, lo *spectral turn*. Penso a tutti i momenti in cui Pasolini accentua il carattere fantasmatico del cinema e l'ineffabilità del corpo, smaterializzando l'immagine con violenti controluce, travelling a mano, uso di ombre. È una dialettica fra corpi e fantasmi che è stata sintetizzata forse nella maniera più efficace da Fabio Mauri, nella performance in cui ha proiettato sul corpo dell'amico-poeta alcune celebri sequenze (*Vangelo secondo Matteo* di/su Pier Paolo Pasolini, Bologna 1975).

*Teorema* è uno dei film più adatti a esplorare questo aspetto della visualità di Pasolini, anche perché, come è noto, ruota tutto attorno a una figura fantasmatica, a un ospite misterioso e ambiguo che destabilizza tramite il



Laura Betti in *Teorema* (1968)

nesso l'equilibrio di una famiglia borghese. Se da un lato la macchina da presa esalta la bellezza perturbante di Terence Stamp e il magnetismo del suo sguardo, e feticizza spesso i dettagli del suo corpo, dall'altro tende anche a smaterializzarlo, a spettralizzarlo: è il caso della prima immagine, caratterizzata da un controluce abbagliante. Il bianco assoluto che avvolge tutta l'inquadratura, interrotto solo da vaghi profili di alberi nell'angolo in fondo a destra, rende metafisico il volto dell'ospite: come se fosse in un fondale dorato. I lineamenti si appannano, perdono i contorni, fino a farne realmente uno spettro del desiderio. D'altronde tutta l'ambientazione borghese a Milano e dintorni (Pasolini aveva all'inizio progettato di girare il film a New York, città da cui era stato a lungo affascinato, e sicuramente ne sarebbe uscito un film totalmente diverso) ha un carattere freddo, grigio e umbratile, molto sfruttato nella riscrittura teatrale dei Motus, *L'ospite*.



Un dittico di fotogrammi da *Teorema* (1968)

che condensa nello sguardo quel misto di paura, attrazione, e passione che l'incontro con l'ospite ha provocato: quell'ansia febbrile e dionisiaca. Come è noto si tratta del ruolo più importante che questa attrice purtroppo ancora così sottovalutata ha impersonato per Pasolini: nel ricordare questa esperienza amava sottolineare quanto la cameriera di *Teorema* fosse in partenza un personaggio distante anni luce dal suo mondo (la devozione, la cultura contadina, la sacralità), e quanto invece Pasolini avesse saputo trarre una consonanza inaspettata dal suo profondo. Ciò non toglie che Laura Betti ha continuato fino all'ultimo ad amare particolarmente le sue apparizioni negli episodi comici con Totò, veri capolavori del comico-picaresco pasoliniano poco valorizzati a partire dall'autore stesso.

*Teorema* è anche un film in cui l'arte visiva diventa un tema esplicito, come nel finale del *Decameron*, anche se in forme diverse. La performance artistica è infatti una delle reazioni con cui i personaggi sublimano e rielaborano l'incontro perturbante con il sacro: in particolare è la reazione del figlio, con cui l'ospite dionisiaco aveva sfogliato un libro sulla pittura di Francis Bacon. Nella terza immagine vediamo i due personaggi e l'oggetto del loro sguardo, una riproduzione dei *Tre studi per figure alla base di una Crocifissione* (1944);

L'incontro con il sesso e il sacro produce un perturbamento totale dell'identità: l'oggetto specchio, metafilmico per eccellenza, è il più adatto a visualizzare questa crisi devastante. La seconda immagine è strutturata come un trittico: il lato sinistro, costituito dai capelli del personaggio di spalle e fuori fuoco, ricopre buona parte dell'inquadratura, mentre il lato destro, ancora fuori fuoco e più limitato, inquadra i santini di cui si parla a lungo anche nel romanzo, segno della devozione popolare che caratterizza la figura della serva; nel centro alquanto sfalsato abbiamo l'immagine allo specchio, che sembra quasi fuoriuscire da un magma informale, da un nero indistinto. Risalta ancor più il volto fortemente espressivo di Laura Betti,

segno di una consonanza che riguarda il nesso profondo fra violenza, corpo e sacro, e che si concretizza in urlo e deformazione espressionistica. Per sottolineare questa consonanza, Laura Betti, che amava raccontare l'incontro poco riuscito (per motivi meramente linguistici) nello studio del pittore mentre Pasolini girava *I racconti di Canterbury*, volle pubblicare nei quaderni del Fondo Pasolini un'intervista a Bacon dal bel titolo *La brutalità delle cose*.



Ming Wong, *Devo partire. Domani* (2010)

Lo schema alla base di *Teorema* ha avuto un notevole successo a causa della sua efficacia drammaturgica e simbolica, da *Ferdinando* di Annibale Ruccello ad Ali Smith. Un artista di Singapore, Ming Wong, ha ideato nel 2010 una videoinstallazione dal titolo *Devo partire. Domani*, coprodotta dal Napoli Film Festival e dalla Biennale di Singapore, e presentata anche alla Villa Romana di Firenze. Su cinque schermi scorrono le immagini girate a Napoli, fra Scampia, l'archeologia industriale di Bagnoli (dove ha luogo il celebre urlo finale) e il Vesuvio. Come in altre operazioni simili (ad esempio quella su *Morte a Venezia* di Visconti), l'artista impersona tutti i ruoli del film, come dimostra l'assemblaggio della nostra ultima immagine; un piacere tutto queer di fluidificare le identità, e di attraversare con la performance culture, epoche, e ruoli sociali, particolarmente adatto a un film come *Teorema* tutto giocato sulla deflagrazione della persona. Ed è interessante che la metafora dello spettro da cui siamo partiti si ritrovi nella presentazione dell'opera sul sito dell'artista, a indicare il ritorno del mito e della memoria di Pasolini: «Ghosts of the past revisit their lives; statues of Gods come alive. Visions of an apocalyptic future, references to Italian cinema and cinema history enter the picture, recalling not just Pasolini's work but also his persona and legacy».

#### Bibliografia

M. FUSILLO, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012.

M. MANCINI, G. PERRELLA (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Corpi e luoghi*, Roma, Theorema Edizioni, 1981.

S. ŽIŽEK, *L'epidemia dell'immaginario* [2003], tr. it. di G. Illarietti, Roma, Meltemi, 2004.

#### 1.4. *Una madre in fuga* *Dalla parola allo schermo*

di Fernando Gioviale

Le scene 10 e 11 della sceneggiatura del *Vangelo secondo Matteo* sono dedicate a un momento cruciale della vita di Maria e Giuseppe e dell'infanzia di Gesù: la cosiddetta *Fuga in Egitto*, che leggiamo in Matteo, 1, 13-15.

L'episodio di Matteo è preceduto da *I magi* (2, 1-12) – che si conclude con la partenza di costoro senza che reincontrino Erode



Fuga in Egitto da *Il Vangelo secondo Matteo* (1964)

(12: «Avvertiti poi in sogno di non ritornare da Erode, per un'altra via tornarono al loro paese») – ed è seguito dalla *Strage degli innocenti* (2, 16-18).

Le due scene pasoliniane, ponendosi in immediato collegamento spaziale e logico-narrativo, costituiscono una sequenza, dove si rispetta la concatenazione diegetica del testo di Matteo anche nella contestualizzazione.

11 CASA DI GIUSEPPE A BETLEMME. INTERNO MATTINA  
(Giordania)

Ecco l'eterna scena di una fuga. Le masserizie ammucchiate, in fretta, le cose care, i ricordi raccolti nel silenzio. L'asino su cui cavalcare. Il bambino dormente, infagottato con tenero orgasmo negli stracci. La porta della vecchia casa inutilmente sbarrata. E la partenza, l'addio.

La casa, l'aia, i luoghi cari che restano indietro, inesorabilmente, laggiù nel silenzio di tutte le mattine per tante volte uguali l'una all'altra, e oggi così terribilmente diverse. P.P.P. di Giuseppe, e P.P.P. di Maria, che si guardano indietro, chiusi umilmente nella fatalità e nella grazia del loro dolore, vincendo le lacrime. Ma una lacrima nell'occhio di Maria spunta e rimane, arida, sola, nell'occhio che guarda, laggiù, la casa perduta.

ESPLODE LA MUSICA «PROFETICA» DI BACH

VOCE DEL PROFETA *Dall'Egitto ho chiamato il figlio mio.*

Alla spoglia, severa asciuttezza della fonte, tesa come una corda e in grado di riassumere nella solare nettezza del proprio rigore stilistico mondi e sovramondi, certezze e misteri, la lettera della parola e il suo simbolismo concettuale, subentra il soggettivismo liriceggiante, che mentre racconta allude, mentre commenta sconfinava. Matteo può considerarsi un cronista-memorialista inteso a predicare, con persuasiva efficacia riverberante, il Verbo, mentre Pasolini è un letterato-narratore-poeta (ormai anche di cinema) che in piena consapevolezza retorica cerca il *raptus* epico-lirico.

Gli oggetti «perduti nel pallore antelucano» (si noti l'intensità puramente evocativa

Primo piano di Maria da *Il Vangelo secondo Matteo* (1964)

dell'inciso), i rumori sinesteticamente «pallidi», il «mondo che appena si ridesta», compongono un quadro di vago e trasognato entroterra mnestico, dove la necessità del partire richiama quella di 'Ntoni nel capitolo finale dei *Malavoglia*.

Il racconto vero e proprio della *Fuga* è una grande reinvenzione pasoliniana sulla vertiginosa rapidità

della fonte evangelica. La scena è tutta un indugio. Intanto, «l'eterna scena di una fuga» segnala poeticamente, in *incipit*, qualcosa di doloroso e più volte vissuto, col doppio valore semantico-simbolico di «eterna», termine carico degli infiniti oltraggi della povertà, della sofferenza, della vessazione che costringe troppe volte a fuggire l'emigrante e l'esule, il povero e il perseguitato: è il fardello angustiante di una vita senza protezioni, senza diritti; ma evoca anche, e in sé comprende, l'eternità dell'arte, che riscrive la sofferenza degradata della vita nel ciclo senza tempo della trasfigurazione estetica, che non consola ma riscatta. «Chiusi umilmente nella fatalità e nella grazia del loro dolore»: e si finisce col pensare all'acronica fissità della pittura, così cara a Pasolini e così propria del codice genetico del suo cinema, del suo *Vangelo* (Giotto, Duccio, Masaccio, Piero), dove un 'eterno' attimo figurativo può riassumere nel mistero del segno il dolore del movimento. Pare che tuttavia qui Pasolini, scrittore di cinema, voglia essere 'letterato' e 'poeta' fino in fondo (diversamente procederà nel film: il più antiletterario dei registi italiani, Rossellini, non era il primo, con Dreyer, dei suoi *auctores*?); e di là dal tralucere di palinsesti verghiani, «la partenza» e «l'addio» conducono vistosamente ai *Promessi sposi*. Non si tratta qui di valutare il rapporto critico con Manzoni, ma di cogliere nella studiata oggettività del testo la citazione condensata e tuttavia insistita.

Manzoni è Manzoni: inarrivabile; Pasolini è un suo ottimo discepolo, e ha serbato, scorciandola e scarnificandola, la lezione di uno dei luoghi più alti del romanzo. Il suo compendioso rifacimento ci consegna cose mirabili, come «Ma una lacrima nell'occhio di Maria spunta e rimane, arida, sola, nell'occhio che guarda, laggiù, la casa perduta». Oltre la lirica, vaghissima «eterna scena di una fuga», lo scrittore ha composto un polittico che va letto e riletto nel pausato disporsi del suo ritmo prosastico-poetico; e che si affida, già nella scrittura, a un sommo musicista della fuga, qui nel suo trionfo oratoriale: ESPLODE LA MUSICA «PROFETICA» DI BACH.

Nel passaggio al codice delle immagini Pasolini cambia stile: la tensione letteraria dello script si allenta per lasciar posto ad altre influenze. Se Dreyer gli suggerisce la sacralità frontale dei corpi e dei volti e il forte impasto figurativo, Rossellini gli modella il raccontare caracollante e quasi trasandato, il montaggio tagliato ed ellittico, mentre Ejzenštejn gli codifica l'epica solenne e feroce degli uomini pronti per la battaglia. In appena tre minuti di cinema puro Pasolini sintetizza la fuga dall'Egitto attraverso la fisicità commovente di Giuseppe (Marcello Morante) e Maria (Margherita Caruso). Giuseppe, protettivo e affet-

tuoso, è serenamente virile nel suo dolore contenuto, senza cedimenti. Maria è assorta e triste, schietta e risoluta nei gesti, senza esibizione di turbamenti che semplicemente si riassumono, con un pudore figurativo senza precedenti, nel suo guardare verso Giuseppe e verso il bambino, nel guardarsi tutto intorno. La macchina da presa compie pochi movimenti essenziali, elementari carrellate, qualche stacco in campo e controcampo, e Pasolini si reinventa poeta del cinema con una semplicissima soggettiva: Maria, dall'asinello, si volge a guardare la casa che lascia, il paesello, i luoghi di sempre; quel che 'vede', quel che 'sente', il cinema può darcelo attraverso una tecnica che si fa, per poetica magia, linguaggio. Mentre si allontana, noi non vediamo più lei ma quello che lascia, in progressiva caracollante lontananza: la casa, il paese, il suo cuore. Ecco il cinema, che nel suo fisico realismo d'inquadratura e di montaggio può rinunciare alla parola.

#### Bibliografia

G. SAVOCA (a cura di), *Contributi per Pasolini*, Firenze, Olschki, 2002.

P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, 2 voll., Milano, Mondadori, 2001.

### 1.5. Nuvole rosse

#### La 'sceneggiatura a fumetti' per *La Terra vista dalla Luna* (1967)

di Nicola Catelli



*La Terra vista dalla Luna* - 'Sceneggiatura a fumetti', tav. [22]

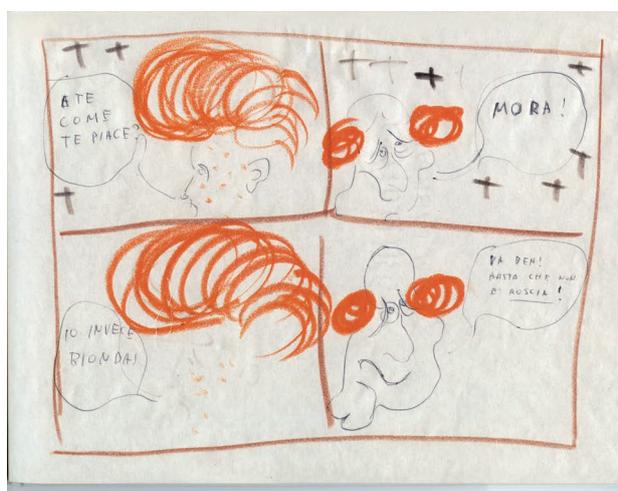


*La Terra vista dalla Luna* - 'Sceneggiatura a fumetti', tav. [24]

Pochi anni dopo i mirabili inserti manieristi della *Ricotta* (1963), Pasolini giunge con *La Terra vista dalla Luna* (1967) alla sua prima pellicola interamente a colori. Terzo capitolo del film a episodi *Le streghe*, a cui collaborarono anche Luchino Visconti, Mauro Bolognini, Franco Rossi e Vittorio de Sica, *La Terra vista dalla Luna* è una delle opere cinematografiche di Pasolini maggiormente innervate dalla ricerca – e dalla messa in scena di tale ricerca – di una continua traslazione di significato da un sistema di segni a un altro. La stessa sceneggiatura testimonia tale aspetto. Forma testuale di per sé ancipite, che Pasolini intende anche più in generale come struttura autonoma e insieme allusiva rispetto a un altro medium, la sceneggiatura è conservata, infatti, anche in una versione a fumetti (quasi che il rapporto tra film e colore avesse bisogno, nuovamente, di essere filtrato attraverso un ulteriore mezzo espressivo coerente con il contesto dell'opera: qui il fumetto, nella *Ricotta* il dipinto). Una nota premessa alla seconda redazione dattiloscritta della sceneggiatura precisa del resto che il testo va letto pensando «alle 'comiche' di Charlot o Ridolini, o ai fumetti di Paperino». Queste tavole a colori, create da Pasolini «ripescan-

do certe *sue* rozze qualità di pittore abbandonate», presentano a loro volta uno statuto ibrido: rifacimento parziale della sceneggiatura in cui vengono precisati dialoghi e didascalie, esse costituiscono al contempo anche un abbozzo di *storyboard* per la prima parte del film, una sequenza di appunti visivi per la caratterizzazione, alla maniera di Fellini, di sfondi e personaggi, e un fumetto vero e proprio. La sperimentazione del fumetto, anzi, aveva assunto per Pasolini un carattere di autonomia tale da indurlo a progettare – come attesta una lettera a Livio Garzanti del gennaio 1967 – un nuovo esito narrativo, anch'esso compiuto e insieme transitorio rispetto all'orizzonte della trasposizione filmica:

mi piacerebbe, piano piano, di mettere insieme un grosso libro di fumetti – molto colorati e espressionistici – in cui raccogliere tutte queste storie che ho in mente [con protagonisti Totò e Ninetto], sia che le giri, sia che non le giri.



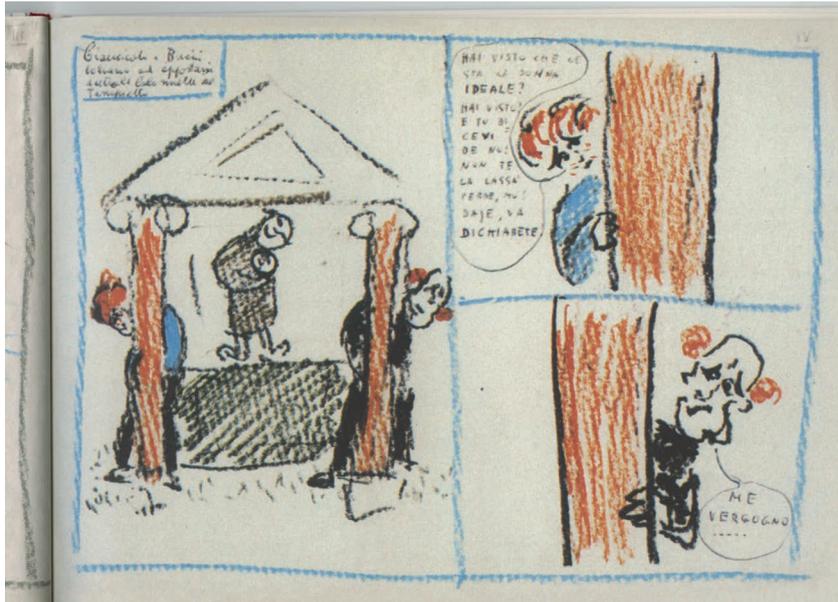
La Terra vista dalla Luna - 'Sceneggiatura a fumetti', tav. [5]

come la Fata di *Pinocchio* (Fig. 2); si conclude, infine, con la celebrazione del matrimonio fra la donna e Ciancicato. Buona parte delle vignette è composta da primi e primissimi piani, soprattutto del padre e del figlio, sbozzati con poche ed essenziali linee di colore e accompagnati dai *balloons* delle rispettive battute: i tratti sono marcatamente caricaturali, e vengono riprodotti nel film sia attraverso il trucco e la mimica facciale, sia – con ulteriore trasferimento formale – tramite le sculture sepolcrali (realizzate da Pino Zac) che ritraggono Ciancicato e Baciù addolorati presso le tombe delle due mogli. Soprattutto, i personaggi sono spesso privi dei corpi, e si accampano nel riquadro della vignetta come entità aeree e surreali che mettono in evidenza la condivisione di statuto fra parola pronunciata e linea del disegno, fra nuvola e volto (Fig. 3). Il personaggio perde sostanza, fluttua come una nuvola colorata la cui essenza non è pienamente distinguibile non soltanto da quella immateriale della parola (Fig. 4), ma anche da quella delle statue (Fig. 5), dei manichini (Fig. 6), dei volti 'fotografati' (nel fumetto) o scolpiti (nel film) sulle lapidi. L'evanescenza del disegno, d'altra parte,

La 'sceneggiatura a fumetti' riguarda la prima parte della storia: inizia con la visione frontale della tomba di Crisante-ma Funerale, moglie di Ciancicato Miao (Totò) e madre di Baciù (Ninetto); prosegue con una serie di primi piani dei due uomini in lacrime, che giungono in seguito ad accordarsi sulla ricerca di una nuova moglie e madre, e con la sequenza dei comici fallimenti e delle stasi (Fig. 1) della loro 'inchiesta'; culmina con l'incontro, presso un tempietto che ha i colori della bandiera italiana, con la sordomuta Assurdina, donna ideale dai capelli azzurri

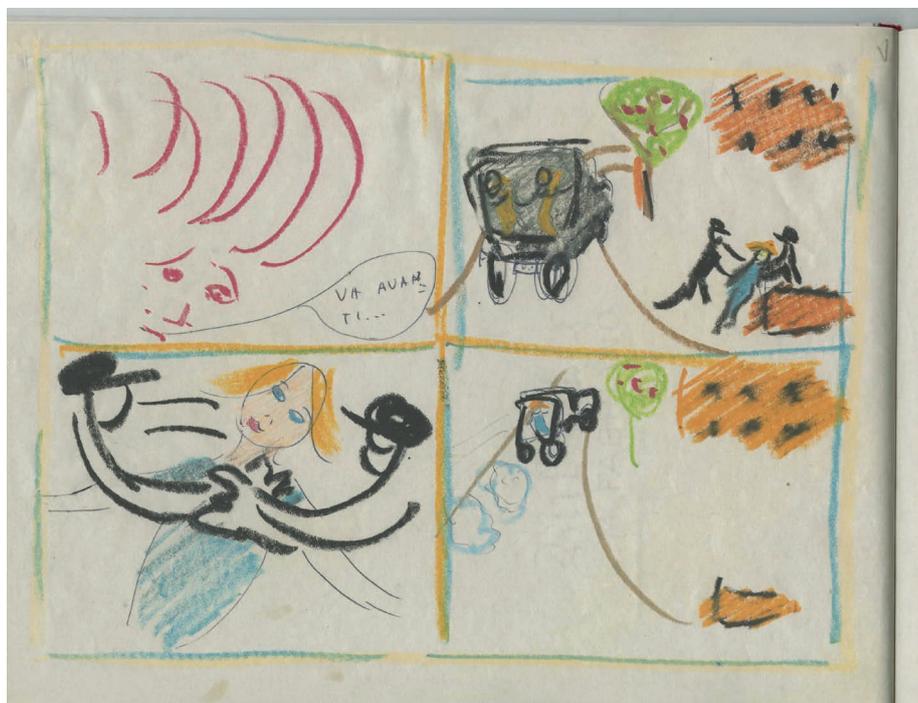


La Terra vista dalla Luna - 'Sceneggiatura a fumetti', tav. [19]



La Terra vista dalla Luna - 'Sceneggiatura a fumetti', tav. [25]

traverso cui mettere in scena la compresenza di questa possibile mancanza di distinzione (ripresa nel cartello finale del film che esplicita l'ambigua e ironica 'morale' dell'opera) e dell'ostinata volontà di significare insita nel continuo movimento da un mezzo linguistico a un altro. Osservando i personaggi dalle periferie del rapporto fra le parole e le cose, da una distanza 'lunare' che ottunde i suoni ed eclissa i corpi, Pasolini ritrae così anche la possibilità – per individui che visti appunto dalla luna, come si legge nel cartello iniziale del film, non dovrebbero esistere, o che come il personaggio di Assurdina dovrebbero essere morti e invece sono vivi – di continuare sotto altra forma la danza dell'esistenza.



La Terra vista dalla Luna - 'Sceneggiatura a fumetti', tav. [20]



## Bibliografia

Le 34 tavole di cui si compone il fumetto, realizzate con tecnica mista di pastelli, gessetti e penna biro su fogli da disegno, sono conservate presso l'Archivio Contemporaneo 'Alessandro Bonsanti' del Gabinetto Vieusseux, e sono state riprodotte integralmente in Pier Paolo Pasolini, *La Terra vista dalla Luna*, edizione a cura di Graziella Chiarocci e Antonella Giordano, con una nota introduttiva di Franco Zabagli, Firenze, Polistampa, 2011. Si ringraziano Graziella Chiarocci e l'Archivio Contemporaneo 'Alessandro Bonsanti' del Gabinetto Vieusseux per la cortese autorizzazione a riprodurre in questa sede le immagini dello *storyboard*.

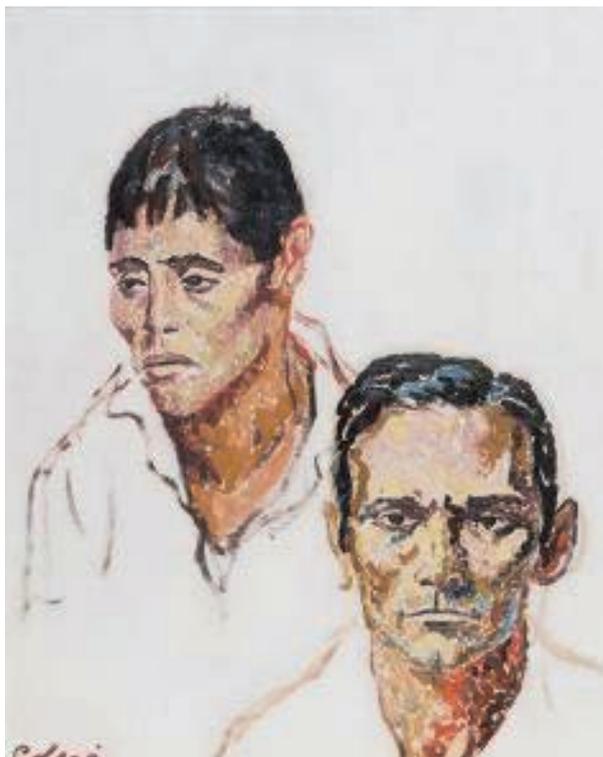
- A. AUTELITANO, *Il cinema infranto. Intertestualità, intermedialità e forme narrative nel film a episodi italiano (1961-1976)*, Udine, Forum/Aleas, 2011.
- D. BARBIERI, *I linguaggi del fumetto*, Milano, Bompiani, 1990.
- D. BARBIERI, *Il pensiero disegnato. Saggi sulla letteratura a fumetti europea*, Roma, Coniglio Editore, 2010.
- M.A. BAZZOCCHI, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Torino, Bruno Mondadori, 2007.
- G. FREZZA, *Fumetti, anime del visibile*, Roma, Meltemi, 1999.
- H. JOUBERT-LAURENCIN, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1995.
- H. JOUBERT-LAURENCIN, *Le dernier poète expressionniste. Écrits sur Pasolini*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.
- G. MANZOLI, *Voce e silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Bologna, Pendragon, 2011.
- S. MURRI, *Pier Paolo Pasolini*, Roma, Il Castoro, 1994.
- P.P. PASOLINI, *I disegni 1941-1975*, a cura di G. Zigaina, Milano, Scheiwiller, 1978.
- P.P. PASOLINI, *Lettere, 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988.
- P.P. PASOLINI, *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*, a cura di L. Betti e M. Gulinucci, Roma, Fondazione Pier Paolo Pasolini, 1991.
- P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, 2 voll., Milano, Mondadori, 2001.
- A. REY, *Spettri di carta. Saggio sul fumetto*, introduzione, traduzione e appendice illustrata di G. Frezza, Napoli, Liguori, 1982.
- R. RINALDI, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mursia, 1982.
- L. SALVINI, *I frantumi del tutto. Ipotesi e letture dell'ultimo progetto cinematografico di Pier Paolo Pasolini: Porno-Theo-Kolossal*, Bologna, Clueb, 2007.
- G. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Roma, Carocci, 2012.

### 1.6. Pasolini allo specchio di Carlo Levi

di Riccardo Gasperina

Il volto di Pasolini si erge, frontalmente, dinnanzi all'osservatore con la tagliente severità del poeta che guarda le cose e le trasforma in opera di poesia. Accattone, invece, interpretato da Franco Citti e ritratto alle spalle del regista, condensa nella sua triste posa l'immagine di un sottoproletariato senza speranza, in cui non si dà redenzione ma solo morte.

Il film, commenta Levi nella *Prefazione* alla sceneggiatura, «è, con chiara evidenza, l'opera di un poeta», in cui risalta un'«autenticità diretta», garantita non tanto dalla scelta di personaggi «veri» quanto «da una identificazione che non consente diaframmi estetizzanti». A ciò concorre un uso sapiente della «soggettiva libera indiretta» che mescola – come si evince dal saggio *Il cinema di poesia*, confluito poi in *Empirismo eretico* – lo sguardo dell'autore con quello del personaggio, al fine di sganciare dai moduli presta-



Copertina della prima edizione di *Accattone* (Edizioni FM, 1961) a opera di Carlo Levi.

biliti del cinema 'classico' il nuovo cinema di poesia, fondato sull'esigenza di unire la mimesi del personaggio alla libertà di stile propria dell'autore. Si effonde così nell'opera una vena espressionistica fatta di «rumore e furore» che scorre in modo sotterraneo lungo tutto l'arco della narrazione per affiorare nei suoi momenti più intensi. «Due volte – chiarifica Levi – scoppia, assurda e inattesa, una risata, che è il grido della vitalità pura nei momenti più neri di un mondo di solo bisogno».

Nell'atto creativo di *Accattone* Pasolini ricerca conseguentemente un linguaggio che non è ancora «parola espressiva», ma «pre-espressione», nonostante sussista una veste verbale che si ammantava di una consolidata tradizione dialettale. Secondo Levi, come ha magistralmente chiarito in *Paura della libertà* (1946), primo saggio teorico dedicato alla morfologia del nazifascismo, la parola poetica risplende sola-

mente in un mondo libero e cosciente di sé, in cui il soggetto, svincolatosi dalle forme oppressive della religione, si apre alle calde forme del rapporto amoroso con l'alterità nel nome di una sacra infirmità prenatale. Per questo egli intravede nel film di Pasolini un mondo dominato da un fluire vitale che non si è ancora articolato e organizzato in forme compiute. È questo l'aspetto che colpisce maggiormente l'attenzione dello scrittore torinese in sintonia con le sue elaborazioni teoriche e il suo incontro con i contadini lucani durante il confino ad Aliano tra il 1935 e il 1936. A Levi, difatti, interessa quanto di arcaico e originario risiede nella vita degli uomini perché solo laddove risplende il sacro fulgore dell'antico risuona la voce di una potenziale e concreta libertà. In *Accattone* tutto questo trova una sua coerenza particolare nell'informe fluidità della lingua di quel mondo che si tinge di una feroce animalità che ha il sapore della «rabbia» e il colore «grigio del fango, della miseria, della malattia»; e insieme possiede «una sua energia vitale, anarchica e desolata, non mai spenta nella destituzione, nell'uso strumentale del corpo; irrazionale e pura, a volte esplosiva».

Analizzando il primo film di Pasolini, Levi non intravede all'interno della vicenda una vera e propria forma di liberazione; la conferma infatti proviene dagli stessi tentativi di *Accattone* «che – suggerisce il critico Ugo Casiraghi – non ha nemmeno la struttura antropologica per poter lavorare». Nella sua parabola da pappone a ladro egli tenta di guadagnarsi onestamente da vivere trasportando ferro; tuttavia la redenzione dura poco e viene segnata dalle parole ineludibili del ricordo di Buchenwald che suggella, insieme ai numerosi rimandi, l'esito di un impossibile riscatto. È infatti solo la morte, voluta e bramata fin dalle prime battute del film, a permettere la liberazione di *Accattone*. Tuttavia esiste, secondo Levi, una forma di «liberazione poetica, che si sente correre in tutto il film» e che risiede nella forza assoluta della poesia. Accanto all'icastica rappresentazione della violenza nelle borgate romane, formulata nei modi di una sacralità liturgica, Pasolini si specchia narcisisticamente nell'immagine di *Accattone* e salda il lirismo alla ritualità della mor-



Accattone morente sussurra: «*Mo' sto bene!*»

te lungo la direttrice del sacro e dell'arcaico che solennemente affiorano nella scena del sogno finale.

Secondo il linguaggio dell'inconscio che si manifesta nei sogni, come teorizzato da Freud, Pasolini raffigura Accattone immerso in una dimensione allucinata in cui le figure e i paesaggi appaiono e mutano velocemente. In un altrove senza tempo, segnato da uno spazio rarefatto

e spoglio, egli assiste, sotto il ritmo fuori campo dei suoi stessi lamenti, all'immagine della propria morte. Soggetto e oggetto della visione, Accattone perviene insieme con gli amici alle soglie del cimitero cui gli è precluso l'accesso. «Ma al di là del muro, oltre la fossa, si apre – osserva Levi – un paese di paradiso: il paradiso dei poveri, un paesaggio meridionale nudo e squallido, ampio, solitario e silenzioso». La placida distesa, accompagnata ora dal cinguettio degli uccelli, è tagliata in due dal gioco della luce con l'ombra. Accattone desidera un posto in paradiso e pertanto chiede che la tomba gli venga scavata sotto il caldo rischiarante del sole: «*A sor mae' – confessa al becchino – perché nun me la fate un pochetto più in là? Nun lo vedete ch'è tutta scura qui, la tera?*». La forza espressivo-espressionistica della poesia travalica i confini della morte fisica incarnandosi nella pura vitalità di questi personaggi sui cui volti compare la scintilla della vita anche laddove essa sta per estinguersi: «*Mo' sto bene!*» confessa Accattone morente.

I suoi occhi neri e intensi che Levi dipinge nella copertina della sceneggiatura sono gli stessi occhi neri dei contadini lucani la cui arcaica natura viene trasformata nel fondo archetipico di ciascun individuo (La Lucania – afferma ne *Il contadino e l'orologio* nel 1950 – «è dentro di noi»). Certamente non accostabili al sottoproletariato urbano sotto il profilo sociale in senso stretto, perché sono lavoratori instancabili seppur di una terra improduttiva, i contadini lucani hanno tuttavia in comune con gli «uomini non ancora entrati nell'esistenza e nella coscienza» la medesima natura. Reietti dalla storia e dalla civiltà occidentale, posti al bando dalla politica nazionale, essi permangono in uno stato di natura, ultimo simbolo libertario e retaggio di una società che velocemente scompare sotto il serrato incedere del fascismo neocapitalistico. Pur vivendo in un «mondo squallido di destituzione, di afasia, e di estremità assoluta», i personaggi di *Accattone* risultano «simpatici»: non li si può odiare perché in essi sopravvive quello stesso fondo arcaico, violento e primigenio della terra lucana.

Pasolini allo specchio di Levi è dunque un doppio al quadrato. L'autore del *Cristo* ha certamente voluto creare nell'immagine della copertina una forte identificazione speculare tra Accattone e Pasolini, sottolineandone i tratti di continuità. Tuttavia in controluce, aiutati dalle parole della *Prefazione*, si avverte che Levi in realtà ha dipinto se stesso: se



stesso come Pasolini dietro a cui si stagliano silenziosi, dallo sguardo dimesso e passivo, migliaia di contadini lucani.

Bibliografia

M.A. BAZZOCCHI, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

R. GALVAGNO, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 2010.

C. LEVI, *Paura della libertà*, Torino, Einaudi, 1946.

C. LEVI, *Prefazione* a P. P. PASOLINI, *Accattone*, Roma, Edizioni F. M., 1961; ora in P.P. PASOLINI, *Accattone, Mamma Roma, Ostia*, introduzione di U. CASIRAGHI, Milano, Garzanti 2006, pp. 23-26.

C. LEVI, *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, a cura di G. De Donato e R. Galvagno, Roma, Donzelli, 2001.

S. PARIGI, *Pier Paolo Pasolini. Accattone*, Torino, Lindau, 2008.

P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1967.

## #2. (Auto)ritratti

### 2.1. *Vedere con gli occhi di un altro* *Strategie dell'autoritratto in Pasolini* di Francesco Galluzzi



P.P. Pasolini, *Autoritratto* (1941?) - Centro Studi Pier Paolo Pasolini, Casarsa della Delizia

Nel corso della prima metà degli anni Quaranta del Novecento il giovane Pier Paolo Pasolini, fortemente tentato come è noto dalla poesia e dalla pittura, partecipando anche a qualche mostra collettiva regionale nel Friuli dove viveva in quegli anni, prima d'estate poi definitivamente (come ricorderà nel 1968 intervistando

Ezra Pound per la tv italiana, «allora io disegnavo, dipingevo perché anche in quel momento fra ermetismo e pittura [...] c'era una stretta unione»), realizzò una serie di autoritratti (sottoinsieme del più cospicuo numero di autoritratti che ricorre lungo tutto il suo corpus grafico – e non solo grafico), per lo più disegni, che rivestono un certo interesse per la definizione di quel rapporto con l'immagine e la visione che sarà carattere eminente di tutto il suo percorso creativo. Sono infatti raffigurazioni di un pittore al cavalletto, visto di profilo o di tre quarti (conservati in gran parte al Fondo Pasolini del Gabinetto Vieusseux di Firenze, uno accompagnato dalla scritta «Paolo dipinge»); più uno (oggi al Centro Studi Pasolini di Casarsa della Delizia), nel quale il poeta si raffigura come pittore di spalle, su un foglio diviso in due parti (su quella sinistra c'è, completato, il vaso di fiori che vediamo Pasolini dipingere *in progress* nel lato destro), sormontato dalla scritta «IO PITTORE PASOLINI» (come Filippo De Pisis, pittore sempre amato dallo scrittore, scriveva talvolta dentro alcune sue tele «W PIPPO POETA») – ritrovato tra le carte del pittore friulano Federico De Rocco, che fece in quell'epoca da guida al poeta per le tecniche pittoriche (e al quale Pasolini avrebbe dedicato negli anni successivi diversi interventi critici e testi poetici). Questo disegno, sia pure tra gli esiti meno felici della grafica pasoliniana (e da alcuni neppure considerato di sua mano), è particolarmente interessante, poiché sembra quasi anticipare in embrione alcune delle strategie attuate negli anni successivi dallo scrittore-regista per realizzare una messa in scena metalinguistica di sé all'interno della propria opera, attraverso la mediazione del riferimento pittorico (ambito nel quale Pasolini notoriamente era dotato di una competenza non episodica, a partire dagli studi universitari di storia dell'arte condotti a Bologna, proprio negli anni cui risalgono questi disegni, sotto la guida di Roberto Longhi).



Il pittore ritratto di spalle mentre dipinge, a fianco dell'opera stessa che sta dipingendo (ma in due spazi concettualmente separati – non si tratta di un ennesimo esempio di 'quadro nel quadro', topos riconoscibile piuttosto nell'anta del 'dittico' che comporta l'autoritratto), quasi una sorta di equivalente concettuale (e temporale) di una proiezione anamorfica (le due ante del 'dittico' sono distinte anche tecnicamente, una ad acquerello e una a pastello), sembra infatti il prototipo di uno strategico autoritratto metaforico pasoliniano, attivato nel corpo stesso delle proprie creazioni, traslando la propria presenza fisica al loro interno per il tramite del riferimento ad opere d'arte esplicitamente riconoscibili (e sicuramente a questa data Pasolini non poteva aver letto le pagine sugli *Ambasciatori* di Holbein del seminario sui *Quattro concetti fondamentali della psicanalisi* di Lacan). Strategia interna dell'immagine, funzionale come esplicitazione metalinguistica della continua contaminazione tra la cultura artistico-letteraria dell'autore e l'operazione mimetica nei confronti di linguaggi marginali e dialettali, siano quello dei contadini friulani o quello del sottoproletariato romano – mimesi che, con gli anni Sessanta e la scoperta del cinema, sarebbe diventata autentica e «commovente» mimesi di corpi concepiti come materiale linguistico (il cinema era, secondo Pasolini, «la lingua scritta della realtà»). I primi bozzetti narrativi di vita romana degli anni Cinquanta, poi in gran parte raccolti in *Ali dagli occhi azzurri* nel 1965, sono quindi tramati di riferimenti artistici e letterari, che trasfigurano di volta in volta i «ragazzi di vita» come creature caravaggesche, alla maniera di Scipione, di Bartolomeo Pinelli, o evocanti i marmi classici – e creature parlanti nelle cadenze del poeta dialettale ottocentesco Giuseppe Gioacchino Belli. Al cinema, la fisicità di Accattone avrà la solidità massiccia e dolente delle statue romaniche del Nord Italia, e delle figure affrescate da Giotto e Masaccio, mentre Ettore morente in *Mamma Roma* sarà 'dipinto' come «un'assurda e squisita mistione tra Masaccio e Caravaggio». Quando nei film i riferimenti diventeranno vere e proprie citazioni, come nei casi del Pontormo in *La ricotta* e Piero della Francesca nel *Vangelo secondo Matteo*, il poeta-regista giustificherà nelle interviste questa strategia stilistica dicendo che il riferimento pittorico gli è necessario per «vedere con gli occhi di un altro», costruire, attraverso il riferimento culturale, un diaframma tra sé e le cose, diaframma che attesti la sua presenza autoriale quale medium che permette di trasfigurare il magma del reale in una «forma». Come farà dire a uno dei personaggi del dramma *Calderón* a proposito de *Las meninas* di Diego Velázquez (quadro che fu di grande importanza per Pasolini, attraverso Foucault): «...interroga l'autore, coinvolto anch'esso / nel mondo della nostra ricchezza, / e pur guardando da fuori del quadro, ne è dentro!».

Il procedimento strategico dell'autoritratto friulano richiama infatti, con tutta evidenza (ed è improbabile che il giovane studente di storia dell'arte non ne fosse consapevole), alcuni capisaldi della pittura seicentesca, considerati dalla critica attuale come splendide messe in scena metalinguistiche della pittura, quali *L'atelier* (conosciuto anche come *Allegoria della pittura*) di Jan Vermeer, o il già citato *Las meninas* di Velázquez, che Luca Giordano alla fine del '600 avrebbe definito come «teologia della pittura», realizzandone anche una banalizzante derivazione *Omaggio a Velázquez*, nella quale inserisce a sua volta il proprio autoritratto, ma nella funzione già quattro-cinquecentesca (e teorizzata da Leon Battista Alberti) di deittico – e una strategia del genere di quella di Velázquez avrebbe elaborato anche Manet nel suo *Bar alle Folie-Berger*. Tutti dipinti nel quale la dinamica tra immagine e materia pittorica trova nella messa in scena del corpo del pittore al lavoro (in quello di Vermeer, di spalle) il proprio *punctum* chiastico. Del resto Piero Citati, in uno scritto del 1959, definendo Pasolini come un poeta «superbamente manieristico», avrebbe individuato i suoi paralleli pittorici proprio in artisti seicenteschi, dall'«ovvio» Caravag-



gio alle vertigini prospettiche di Andrea Pozzo.

Questo procedimento sarà esplicitamente 'esibito' in un film del 1971, con la seconda parte del *Decameron*, dove la storia degli affreschi realizzati a Napoli dal «miglior discepolo di Giotto», personaggio che viene interpretato dallo stesso Pasolini, funge da raccordo e cornice tra i diversi episodi. Un pittore che vaga per la città popolare, selezionando tra la folla i volti da utilizzare per il proprio affresco, isolandoli tra tutti col gesto dell'inquadratura tra le dita, mettendosi quindi in scena nella iconografia tipica (e in questo caso, anacronistica) del regista cinematografico. In questo caso il regista-poeta iscrive direttamente il proprio corpo come raccordo, all'interno dell'immagine (nel campo dell'inquadratura), tra la realtà popolare del presente e la sua poetica e sognata traduzione in un aldilà mitico sprofondato nel passato, secondo quella concezione di film «metaforico» elaborata nella preparazione del *Vangelo secondo Matteo*. E decide di farlo attraverso la messa in scena della 'pittura' – per eccellenza secondo lui (come scriverà nel 1962, nella presentazione di una mostra di Renato Guttuso) un'altra «lingua della poesia». Verso la conclusione del film, Pasolini-Giotto sogna infatti una messa in scena come *tableau vivant* del celebre *Giudizio Universale* affrescato da Giotto a Padova, nella controfacciata della Cappella degli Scrovegni. Forse è possibile interpretare in maniera analoga anche le discusse fotografie che Dino Pedriali scattò al poeta nella celebre torre di Chia, ritraendo Pasolini nudo che compie alcuni gesti tutto sommato quotidiani, ma inquadrato attraverso il vetro della finestra (ancora, il «diaframma») – se è vero che erano destinate ad illustrare il romanzo-satura *Petrolio*, per cui (nel testo che conosciamo) erano previste delle illustrazioni «probabilmente ad opera dell'autore stesso», ovvero «opere grafiche di alto livello, benché assolutamente manieristiche». L'epifania del proprio corpo come complicazione e presa di distanza intratestuale dalla prevedibile interpretazione in chiave autobiografica della figura del protagonista Carlo (del resto a sua volta sdoppiato).

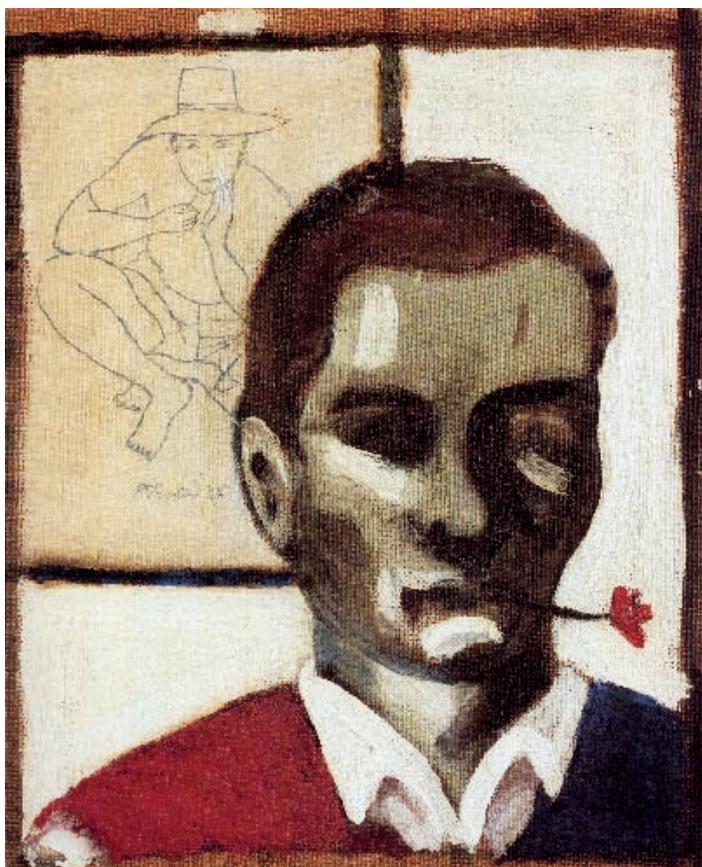
L'immagine è, nella poetica pasoliniana, il vero e proprio 'luogo' di una appropriazione erotica (assumendo il termine con uno spettro semantico assai ampio) della realtà – tanto che in un romanzo giovanile, *Amado mio*, risalente alla seconda metà degli anni Quaranta, rimasto all'epoca inedito e pubblicato postumo nel 1982, elegiaca narrazione della propria educazione sentimentale «nei campi del Friuli», l'atto di ritrarre un ragazzo si configurerà come una vera e propria strategia di seduzione (tra i disegni giovanili conservati all'Archivio contemporaneo "A. Bonsanti" del Gabinetto Vieusseux di Firenze, si trova il languido ritratto di un ragazzo che porta in calce la seguente dedica «al piccolo Giotto/ il suo Cimabue»). Attraverso l'immagine poteva distanziare da sé il plesso di passionalità e pulsioni da cui dichiarava di essere dominato nel suo sentimento verso il reale, oggettivarlo in maniera da essere sempre contemporaneamente interno ed esterno alla propria opera (anche la sua scrittura, specialmente quella narrativa, è eminentemente icastica). Anche quello che è stato definito come il suo «narcisismo», quando si esca dalle interpretazioni dettate da un approccio psicanalitico dozzinale, si configura piuttosto come una strategia di poetica da interpretare in tale senso. È stato scritto che il complesso dell'opera pasoliniana tende continuamente, e contemporaneamente elude, al modello dell'autobiografia. Forse sarebbe più esaustivo dire che tende al modello dell'autoritratto.

#### Bibliografia

- M. FOUCAULT, *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane* [1966], Milano, Rizzoli, 1967.  
P.P. PASOLINI, *Amado mio*, in ID., *Amado mio, Atti impuri*, con uno scritto di A. Bertolucci, Milano, Garzanti, 1982.  
P.P. PASOLINI, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992.  
P.P. PASOLINI, *Calderón*, in ID., *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 2001.

## 2.2. Gli autoritratti 'fratelli' di Pasolini e Francis Bacon

di Stefano Casi



P.P. Pasolini, *Autoritratto col fiore in bocca* (1947)

riferito a un 'classico' soggetto come la crocifissione, ma plasmato in modo sconvolgente a causa del corto circuito tra la macerazione interiore dell'artista e la distruzione fisica dovuta alla guerra. Pasolini affida a Bacon il compito di essere non la semplice occasione della scoperta di una diversità formale, ma la dimostrazione di un rapporto tra tensione interiore, sguardo sul mondo e forma nuova; complessità che si perde dopo la partenza dell'Ospite e la privazione del sacro, con l'approdo a un inquieto e sofferto ma ormai vuoto avanguardismo.

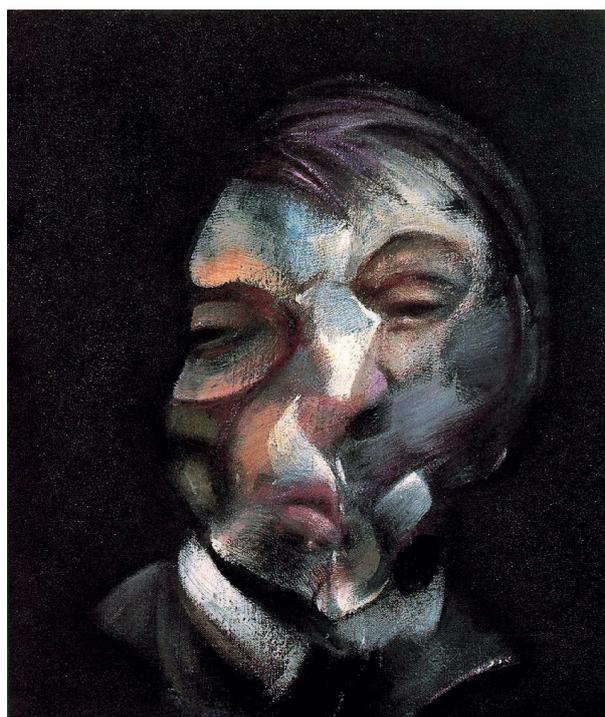
Nel mistero delle figure di Bacon uscite da un tragico incubo (o macerate nella sofferenza del corpo desiderante, come nelle *Two figures in the grass*, che rappresentano un rapporto omosessuale, su cui la cinepresa insiste), Pasolini spia i riverberi dei propri incubi, riconoscendo la consonanza lontana di un pittore-fratello, così come da poco aveva riconosciuto in poesia la sintonia col 'fratello' Ginsberg. Una fratellanza istintiva, evidente anche nell'opera pittorica di Pasolini, come ha notato per primo Fabien Gerard, quando per l'*Autoritratto col fiore in bocca* del 1947 ha parlato esplicitamente di «sconcertante [...] anticipazione del tocco distorto di Francis Bacon». Gli autoritratti dei due artisti mostrano, infatti, una speculare consonanza di volti deformati da campiture cromatiche che riflettono passioni inesprimibili, fra sensualità e sofferenza.

Il volto verdastro solcato da pennellate bianche e nere, un fiore rosso in bocca, un disegno di ragazzo sulla parete: il quadro di Pasolini non è solo immagine di un viso, ma una vera mappa semantica. Non c'è descrizione, ma narrazione cifrata, come in certi ritratti rinascimentali ai limiti del rebus. Il disegno sullo sfondo denuncia la fascinazione

Dal romanzo *Teorema* al film lo strumento della 'nuova iniziazione' di Pietro passa dall'osservazione di Wyndham Lewis, fondatore del vorticismo, alla folgorazione visiva di Francis Bacon. Non cambiano solo immagine ed epoca, a cambiare è il senso. Lewis è un esempio fra i tanti della scarnificazione estetica e formalista delle avanguardie in opposizione alla storia dell'arte studiata al liceo; Bacon è invece corpo artistico pulsante, che approda all'invenzione di uno stile innovativo sulla base di una profonda tensione, trovando nella creazione di una nuova forma la risposta a una realtà contemporanea alienante. La cinepresa mostra per primo, e con maggior insistenza, i *Tre studi per figure ai piedi di una crocifissione* dipinti da Bacon nel 1944, cioè un 'classico' trittico,

omosessuale per i ragazzi, l'incanto per il mondo contadino friulano e più in generale la necessità di un'osservazione 'limpida' della realtà oggettiva. Il volto di Pasolini crea un distacco violento e doloroso da quel mondo, che pure ne è inglobato (la cornice sembra chiudere il quadro in una gabbia), a cominciare dall'opposizione tra i colori irreali del volto e il nostalgico bianco e nero del disegno, che preannuncia un'analogia opposizione nel cinema, dove Pasolini affiderà il compito di sondare la realtà al b/n abbacinato dei primi film, mentre il colore *fauve* dei cortometraggi con Totò dovrà introdurre all'affabulazione e al mito. Riecheggia la memoria degli autoritratti di Van Gogh: quello col dipinto alle spalle, quello con la pipa in bocca, e altri ancora, tutti dai volti sfigurati da pennellate febbrili che riverberano una psiche inquieta. Anche nel suo autoritratto Pasolini racconta l'inquietudine febbrile dei suoi 25 anni, che ha al centro l'ossessione sessuale, lucidamente descritta nel dissidio tra il disegno schizzato di un ragazzo dai tratti angelici e ingenui, e quel fiore rosso in bocca, segno di passione erotica e carnalità. Il volto è cupo, livido: un alieno che volge le spalle al suo desiderio eppure ne è risucchiato, inchiodato dalle pesanti linee verticali e orizzontali che lo bloccano come due spranghe infilate nel cranio: «Jo i soj neri di amòur» («Io sono nero di amore»), scrive in quegli anni nella prima *Dansa di Narcís*, mentre nella terza osserva il «me pàlit / volt cu'l neri da li violis» («mio pallido volto col nero delle viole»). È il volto del prete sconvolto da un'indicibile attrazione erotica, protagonista del dramma che scrive in quei giorni, *Il cappellano*. È il volto dell'*Uomo dal fiore in bocca* di Pirandello, che Pasolini dirige e interpreta proprio nel 1947 alla filodrammatica di San Vito al Tagliamento. Il fiore 'violaceo', segno di malattia mortale in Pirandello, diventa nel quadro un fiore rosso che è segno di ben altra 'malattia' e di una diversità irriducibile. Gli occhi quasi espunti dalle orbite che sembrano pozzi profondi, la bocca serrata per reggere il fiore, ma anch'essa nascosta dietro il nero, si sottraggono all'intelligibilità che invece hanno – rassicuranti – naso, orecchio, perfino lo zigomo, o i vestiti da bravo giovane di buona famiglia che sottolineano ulteriormente la distanza dai 'casti' e seducenti calzoncini-maglietta-cappello del ragazzino disegnato.

Il volto dell'*Autoritratto* di Bacon, distorto da pennellate d'ascendenza cubista e da una vocazione tenebrosa alla Rembrandt, si sottrae invece alla narrazione per sprofondare nella cupa absolutezza plumbea di un dolore chiuso in sé stesso. Dipinto a ridosso del suicidio del compagno George Dyer, l'autoritratto dell'ultrasessantenne Bacon non si staglia come quello di Pasolini da uno sfondo nitido, ma è risucchiato dal nero indistinto che lo circonda, che ne erode pezzi di guancia e ne scardina la struttura ossea, pur senza intaccarne il baricentro, in un vortice senza punti fermi, a parte quello del colletto di una bianca camicia borghese che lo accomuna a Pasolini. Ma al contrario di quest'ultimo, sono qui gli occhi e la bocca a risaltare: strumenti del desiderio che, anziché venire puniti e repressi, sono esaltati in una commistione di dichiarazione di sensualità e dolore: veicoli del pianto e del lamen-

F. Bacon, *Autoritratto* (1956)

to, le labbra deturpate in una smorfia e le fessure nere degli occhi che galleggiano in occhiaie vaste come mappe da esplorare stanno in bilico tra passione e patimento.

Autoritratti simili ma profondamente diversi. Nel quadro del 1947, così come nelle più cospicue e note tracce autobiografiche presenti nel suo corpus letterario, Pasolini si mette al centro della scena, in risalto, per mostrare la propria diversità da ciò che lo circonda e che comunque fa parte del suo orizzonte di sguardo e desiderio, e lo fa con la consapevolezza di una tradizione espressiva classica, rimandando a un senso diacronico che trasforma il 'fermo immagine' pseudo-fotografico in film e racconto, cioè inserendo l'*attimo* del ritratto nella Storia. Anche Bacon, nell'autoritratto del 1971, si mette al centro della scena, ma per sottrarsi, e la sua scena è semplicemente il nulla che lo inghiotte, un assoluto sincronico che sfugge alla dimensione storica (e quindi alla tradizione) per cercare spasmodicamente la sorgente di una passione e di un dolore non contestualizzabili. Cosa ancor più evidente se la forma-autoritratto nel corpus di Bacon è quasi sempre nei termini di un primo piano inghiottito dal nero o da un colore uniforme e astratto, con pochissime eccezioni. Nel 1982, a dieci anni di distanza, in uno *Studio per autoritratto*, Bacon si ritrae ancora con la testa corrotta da una campitura cromatica uniforme, ma stavolta è a figura intera, seduto in un quadrante della tela, in uno spazio azzurrino evidentemente domestico e con l'orologio al polso: il tempo entra, segnando e 'banalizzando' la *fragilità* della solitudine, in una quotidianità senza tragedia. Nel 1975, a quasi trent'anni di distanza dall'autoritratto, Pasolini si fa fotografare nudo nella sua camera mentre legge un libro. Nello scatto in b/n di Dino Pedriali lo spazio domestico accoglie la *forza* della solitudine, espressa con l'evidenza del corpo inerme del poeta in simbiosi con un simbolo materiale di pensiero e cultura. L'implosione di Bacon che, riscoprendo il tempo, ne concentra la scansione all'interno di uno spazio esistenziale che rifiuta di aprirsi all'esterno, si contrappone questa volta alla finta implosione casalinga di Pasolini che, riconoscendo la Storia, la affronta con la pura forza del corpo e del pensiero, dall'interno di una camera che ci appare come il bunker rugoso da cui far partire una nuova offensiva intellettuale.

#### Bibliografia

G.M. ANNOVI, 'Il ragazzo col fiore in bocca', in Id. (a cura di), *Fratello selvaggio. Pier Paolo Pasolini tra gioventù e nuova gioventù*, Massa, Transeuropa, 2013, pp. 65-79.

R. CHIAPPINI (a cura di), *Francis Bacon*, Milano, Electa, 1993.

F.S. GERARD, 'La toile et l'écran', in *L'univers esthétique de Pasolini*, s.l., Editions Persona, 1984, pp. 65-88.

N. MAZZON, 'L'arte dell'autoritratto: Francis Bacon a lezione da Rembrandt e Van Gogh', *La Rivista di Engramma*, 27, settembre-ottobre 2003, <[http://www.egramma.it/egramma\\_v4/rivista/saggio/27/bacon.html](http://www.egramma.it/egramma_v4/rivista/saggio/27/bacon.html)> [accessed 10 settembre 2015].

P.P. PASOLINI, *Teorema*, Milano, Garzanti, 1968.

P.P. PASOLINI, *La meglio gioventù*, Firenze, Sansoni, 1954.

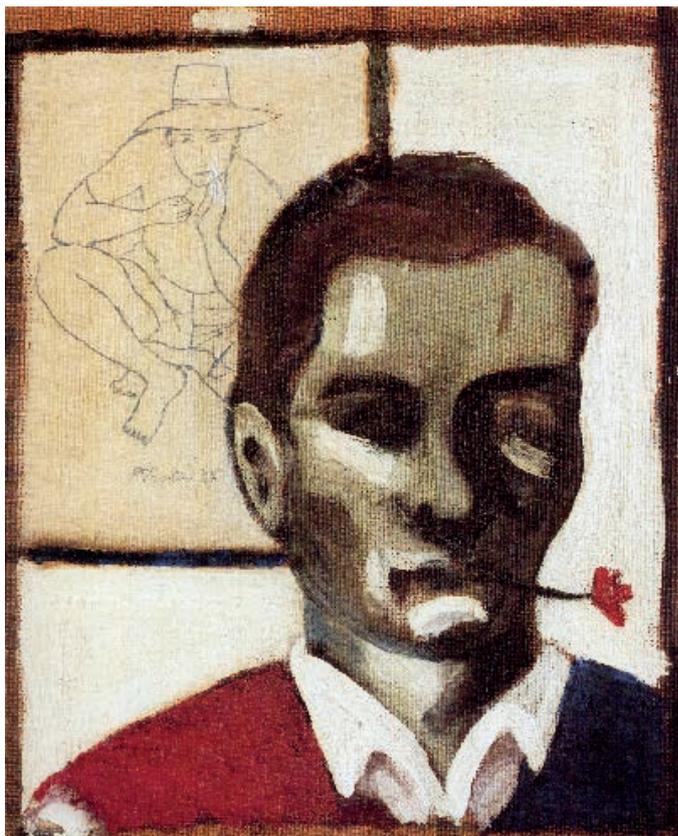
D. PEDRIALI, *Pier Paolo Pasolini*, Monza, Johan & Levi, 2011.

### 2.3. Il fiore in bocca

#### *Archetipi visivi pasoliniani tra «fuga dalla citazione» e autocitazione*

di Pierre-Paul Carotenuto

Se abbiamo scelto questo noto autoritratto pasoliniano non è certo per tentare l'ennesima analisi critico-stilistica, per la quale rimandiamo agli studi di Achille Bonito Oliva e Francesco Galluzzi, bensì per evidenziare quella che ci è parsa costituire una delle mol-



P.P. Pasolini, *Autoritratto col fiore in bocca* (1947)

chico dell'autore-narratore, si ritrova dinanzi a uno strano consesso divino in cui figurano, immobili e ieratici, gli antichi «dei dell'Umile Italia», ipostasi allegoriche dei valori di una revoluta civiltà agreste annientata dal genocidio borghese. Tale episodio ci è apparso rappresentativo di quella costante «fuga dalla citazione» messa in atto dall'autore nell'attimo stesso in cui attinge a una fonte iconografica. Se nel preludio al frammento in questione il narratore cita su un tono di parodia didascalica la sua fonte – «per la descrizione delle divinità o idoli, ricorrere a descrizioni di figure sacre fatte da Longhi dalla pittura del Trecento (Cimabue, Stefano Fiorentino, Giotto “spazioso”)» –, l'operazione è in realtà più complessa. Più che ai tre saggi longhiani, Pasolini sembra rifarsi piuttosto al *Piero della Francesca* sempre di longhiana memoria. Al centro del giardino emerge infatti isolata la figura del dio Dulcimascolo, incarnazione del sottoproletariato. Se l'ebano della pelle scura del dio costituisce un'evidente citazione dal *Piero* longhiano, altri dettagli sembrano riecheggiare ecfrastricamente l'autoritratto del '47. Il giovane dio viene infatti immortalato disteso «con il gomito puntato a terra e la nuca appoggiata sul palmo della mano, masticando tra i denti qualcosa, forse il gambo lungo e leggero di una spiga».

Nei cicli di (auto)ritratti pasoliniani emerge spesso l'elemento floreale, in un riaffiorare di simbologie di ascendenza tardo-simbolista. Un Pasolini in posa ieratica e immobile al pari degli dei di *Petrolio* stringe tra le labbra un fiore il cui colore richiama, in un evidente *esprit de géométrie*, quello del gilè. Se l'influsso dei grandi maestri del Novecento quanto a nervosità del tratto, e le reminescenze vangoghiane nella struttura compositiva, non lasciano ombra di dubbio, quel che colpisce qui è la sovrapposizione dell'immagine a un ritratto affisso alle spalle del poeta-pittore: un giovane contadino mastica a sua volta un fiore o una spiga. Si attua qui un processo in cui alla costante «ossessione autointerpretativa» dell'autore, il quale si proietta verso lo spettatore qualificandosi nella sua identità di pittore, si associa lo stilema velasqueziano del metaquadro. Ne consegue una strati-

teplici incursioni dell'immagine nei processi narrativi dell'autore.

A quasi trent'anni dalla realizzazione del dipinto a olio, che segnò una delle ultime tappe dell'attività grafica pasoliniana prima di una temporanea eclissi, Pasolini sembra ispirarsene, in una delle sue consuete transcodificazioni tra generi, nelle pagine del metaromanzo *Petrolio*. Un'opera che non a caso costituisce un punto di osservazione privilegiato dell'officina pasoliniana, in cui sui travasi appena menzionati si innestano meccanismi di contaminazione definiti da qualche critico come propri di un'identità manieristica pasoliniana.

All'interno della visione del *Giardino medioevale* (Appunto 65 bis), una delle tappe culminanti dell'apparato allucinatorio di *Petrolio*, Carlo, il protagonista sdoppiato, specchio



ficazione dell'immagine, ottenuta incastonando nell'autoritratto un ritratto che allude al primo in un sottile gioco di rimandi interni. Pasolini accosta a sé il risultato dell'atto demiurgico della creazione artistica, in una confusione tra «tempo dell'enunciazione» e «tempo dell'enunciato». Tale procedimento richiama da vicino quella stratificazione della visione allegorica descritta da Sandro Bernardi in *Petrolio*. L'amalgama di dati anacronistici caratterizzante la descrizione degli dei agresti della visione si pone su un stesso piano, a livello metanarrativo, della compenetrazione di marcescenza borghese e corporalità agreste propria del quadro. Notiamo infine come questa compenetrazione venga ulteriormente complicata nel quadro dall'inversione dei dati cromatici, ambigualmente vivaci nel volto di Pasolini quanto ridotti all'estrema essenzialità dei contorni nel contadino.

La sensazione è quella di un autore-narratore che in *Petrolio* riprende e rimescola alcuni elementi cardine del proprio campo visivo-pittorico, quasi a scongiurare una caccia alla citazione. Il prestito figurativo – anche in un contesto, come questo, di autocitazione – è sempre declinato secondo modalità allusive: se «il gomito puntato», «la nuca appoggiata sul palmo della mano» e quello che «forse» è il «gambo lungo e leggero di una spiga» riecheggiano i tratti del *fantassùt* del metaquadro, il cappello di quest'ultimo potrebbe aver originato il «cappelletto spavaldo» di un'altra divinità del giardino di *Petrolio*, quel dio Aprile colto nell'atto di tenere «un fiore di acacia, dal profumo acuto, e quasi indecente, di seme umano». La narrazione potrebbe allora fornirci, attraverso un distanziamento e una decontaminazione-dissociazione di elementi che pittoricamente erano stati combinati tra loro, un'ulteriore chiave di lettura per la comprensione del dipinto giovanile. Se la spiga masticata dal contadino tende in questo senso a configurarsi quale naturale appendice di un'immersione agreste, il fiore invece, stretto tra le labbra da un Pasolini dal volto terreo e consunto, confermerebbe la sua valenza simbolica erotico-mortifera. Ricollegandoci all'analisi di Pier Marco Santi, il quale sottolinea le valenze testamentarie e narcissiche dell'autoritratto pasoliniano, abbiamo intravisto nell'immagine stratificata del '47 una contraddizione insolubile tra istanze osmotiche – un tentativo di contatto e di accesso a un mondo primigenio casarsese metaforizzato dall'elemento sessuale-floreale – e istanze dissociative – il dare le spalle al metaquadro quale percezione di una distanza incolmabile e assoluta con quello stesso mondo che Pasolini si apprestava a abbandonare una volta per sempre. Gli dei Aprile e Dulcimascolo si delineano quali eredi divinizzati, ma ormai vuoti e statici, dei contadini di un tempo. E così come il borghese di *Petrolio* si abbandonerà simbolicamente al possesso di Dulcimascolo, inizialmente a lui sconosciuto in una distanza che ricalca quella tra autoritratto e ritratto nel dipinto, anche il disperato confronto con la realtà sotteso ai processi mitopoietici pasoliniani sembrano volersi annullare e rigenerare al contatto con quel «profumo acuto, e quasi indecente, di seme umano».

A ben guardare però, l'impiego dello stilema floreale trae la sua origine altrove, in quella matrice poetica di fondo comune ai versi friulani e alle prime esperienze grafiche pasoliniane. Nelle quartine di *Soreli* – componimento del '43 confluito nella *Meglio gioventù* – un *zòvin* appoggiato a un gelso fa brillare l'oscurità dei campi con la primuletta stretta tra le labbra.

È interessante sottolineare quel filo ininterrotto che lega l'immaginario archetipico-visionario pasoliniano – condensato intorno a un numero relativamente ristretto di ossessioni iconiche – seguendo il quale è possibile mettere a fuoco alcune evoluzioni nel trattamento degli stessi stilemi. Un medesimo motivo, il fiore stretto tra le labbra, da nodo focale di un bozzetto agreste pervaso di cosmica serenità, nello svolgersi degli anni e nello sconfinare impercettibile tra generi, si fa dapprima coagulo visivo di un'ambiva-

lenza nata dalla distanza tra autoritratto e ritratto, e infine autocitazione a chiave allegorica nell'ultimo *opus* narrativo. Lungo il dipanarsi di questo filo immaginifico noteremo infine l'accrescersi di una dimensione metafigurativa e metanarrativa che tende a riplasmare, in un processo alchemico di contaminazione e dissociazione, le immagini del mondo pasoliniano.

#### Bibliografia

- S. BERNARDI, 'L'allegoria e il «doppio strato» della rappresentazione', in *A partire da Petrolio Pasolini interroga la letteratura*, a cura di C. Benedetti, M.A. Grignani, Ravenna, Longo editore, 1995.
- A. BONITO OLIVA, G. ZIGAINA (a cura di), *Disegni e pitture di Pier Paolo Pasolini*, Banca Popolare di Pordenone, Basilea, Balance Rief SA, 1984.
- A. BONITO OLIVA, 'Pier Paolo Pasolini e la tradizione del Manierismo italiano', in *Disegni e pitture di Pier Paolo Pasolini*, a cura di A. Bonito Oliva e G. Zigaina, Basilea, Balance Rief SA, 1984.
- P. M. DE SANTI, 'Pasolini tra cinema e pittura', *Bianco e nero*, 3, 1985, pp. 7-24.
- F. GALLUZZI, *Pasolini e la pittura*, Roma, Bulzoni, 1994.
- R. LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Milano, Mondadori, 1973.
- A. MARCHESINI, 'Longhi e Pasolini: tra «fulgurazione figurativa» e fuga dalla citazione', *Autografo*, 26, 1992.
- P.P. PASOLINI, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992.
- P.P. PASOLINI, *Romanzi e racconti (1962-1975)*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998.
- P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003.
- M. RIZZARELLI, 'I «fotogrammi» di Arezzo: Pasolini e Piero della Francesca', *La rivista di Engramma*, 86, dicembre 2010, [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=589](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=589) [accessed settembre 2015].
- F. ZABAGLI, *Pier Paolo Pasolini. Dipinti e disegni dell'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*, Catalogo della mostra, Firenze, Edizioni Polistampa, 2000.
- G. ZIGAINA (a cura di), *I disegni 1941/75*, prefazione di G.C. Argan, Scheiwiller, Milano, 1978.

### 2.4. Autoritratto col pennello in mano Pasolini nello specchio della pittura

di Maria Rizzarelli

I fotogrammi del *Decameron* nei quali Pasolini veste i panni del «migliore discepolo di Giotto» compongono uno straordinario atlante della figura del pittore, in cui il regista ci mostra in dettaglio i vari aspetti del ruolo dell'artista che si autoritrae dentro la cornice del suo quadro. Come ha notato giustamente Galluzzi, «la lettura delle pagine di Foucault su *Las Meninas* non era stata dimenticata [...] anche se il poeta ne dà una declinazione assolutamente personale». Il cinema, del resto, per quanto stilisticamente connotato dalla scelta di piani fissi, consente a Pasolini di costruire un autoritratto a tutto tondo. Potendo contare sulla 'mobilità' della macchina da presa l'autore-personaggio si sofferma



Fotogramma da *Il Decameron* (1971)



Fotogramma da *Il Decameron* (1971)

ora sui modelli della creazione (la realtà fuori, nello spazio affollato del mercato, e lo schizzo cartaceo poggiato su una delle pareti della chiesa che si accinge ad affrescare, ma anche la visione del sogno del Giudizio universale), ora sugli strumenti (i pennelli, i colori, le impalcature); mette in primo piano la squadra di aiutanti; o inquadra con l'obiettivo i gesti (la prima pennellata, la smania della creazione che pervade ogni istante della vita quotidiana e non lascia spazio a nessun altro impulso, mettendo a tacere la fame e il sonno) e lo sguardo (dalla inquadratura dell'umanità che si aggira nel mercato racchiusa nella cornice costruita dall'intreccio delle dita all'osservazione del modello cartaceo, fino alla contemplazione dell'opera compiuta).

Recitare la parte dell'allievo di Giotto rappresenta innanzitutto un omaggio a uno dei pittori da lui più amati, ma costituisce anche una delle possibili realizzazioni della vocazione pasoliniana a 'gettare il corpo sulla scena', che segna trasversalmente la scrittura cinematografica e letteraria dell'ultima stagione; è insomma un gesto che per il regista si ricollega, con un evidente filo di continuità, a tutta la sua opera precedente, riaffermando la reciprocità fra poesia e pittura. Se infatti questi fotogrammi confermano l'originaria matrice pittorica del suo cinema – emersa già con le prime inquadrature di *Accattone* e ribadita poi dalla dedica a Roberto Longhi di *Mamma Roma* (senza dire delle tante citazioni disseminate lungo tutto l'arco della produzione filmica) – in certa misura riassumono anche l'atteggiamento dello sguardo di Pasolini dentro l'orizzonte del suo multiforme macrotesto, spazio di ardite sovrapposizioni e continui slittamenti (di generi e di stili).

La raffinata sperimentazione e la varietà delle retoriche efrastiche adottate nei versi delle *Ceneri di Gramsci* e della *Religione del mio tempo* nella descrizione delle tecniche pittoriche di Picasso nell'omonimo poemetto, o nella rappresentazione del movimento degli occhi che si posano sugli affreschi del ciclo aretino di Piero della Francesca nella prima parte della *Ricchezza*, hanno una «funzione metapoetica» (nel senso teorizzato da Michele Cometa) analoga rispetto alla costruzione dell'episodio



Fotogramma da *Il Decameron* (1971)



Fotogramma da *Il Decameron* (1971)

Fotogramma da *Il Decameron* (1971)

pronto a catturare corpi e luoghi amati, a toccare con gli occhi quegli oscuri oggetti del desiderio, verso cui è rivolta la sua ansia d'espressione e di possesso del reale. La stessa giustificazione della scelta del friulano nelle pagine di *Dal laboratorio* (1966), raccolte poi in *Empirismo eretico*, può leggersi in tale prospettiva. Il momento fondativo di una giornata dell'estate del 1941, ricostruita nel ricordo lacunoso per ipotesi («o stavo disegnando (con dell'inchiostro verde, o col tubetto dell'ocra dei colori a olio su del cellophane), oppure scrivendo versi»), indica il profilo del 'doppiotalento' pasoliniano, ancora incerto sulla scelta del mezzo espressivo più appropriato. L'ascolto della «parola "rosada"» (parola vergine, puro suono, che «non era mai stata scritta»), e l'istinto a «rendere grafica» quella parola, non impongono un'opzione fra poesia e pittura, anzi per certi versi ne rafforzano il rapporto di continuità. La lingua, infatti, come aveva sostenuto poche pagine prima, ha

Fotogramma da *Il Decameron* (1971)

una natura inquieta e mobile, mostra «il bisogno di metamorfosi di una struttura che vuol essere altra struttura». L'atlante del pittore che scrive, o dello scrittore che dipinge (e gira), non si riduce a queste poche occorrenze letterarie e filmiche, ma va completato con almeno altre due serie di 'figurine'. Le foto scattate da Maria Callas a Pasolini, che sulla spiaggia di Skorpis (Grecia, 1969) disegna il volto della cantante, e quelle di Dino Pedriali dentro la torre di Chia (ottobre 1975), che ritraggono il poeta intento a tracciare il profilo di Roberto Longhi. Questi scatti, seppur appartenenti a contesti diversi, si offrono come varianti di uno stesso modello, perché mostrano ancora una volta Pasolini che 'gioca' a dipingere. Quelli realizzati da Pedriali probabilmente sarebbero confluiti tra gli eterogenei allegati di *Petrolio*, avrebbero cioè dovuto costituire l'autoritratto *en artiste* nascosto tra gli scartafacci dell'opera da farsi. Rimane oggi la curiosità di sapere quali delle foto commissionate al reporter lo scrittore avrebbe scelto per illustrare il romanzo, e con essa il desiderio inappagato di uno sguardo in macchina a incarnare l'ultimo fotogramma del *Decameron* pre-visto nello script e mai realizzato (il film si chiude infatti con l'inquadratura di spalle di Pasolini che contempla il suo personalissimo *Giudizio universale*). «Nel suo viso è stampato – come una leggera

giottesco del *Decameron*, ma è soprattutto all'altezza del periodo friulano che poesia e pittura si presentano come attività complementari. La figura autobiografica di Desiderio in *Amado mio*, per esempio, è la prima delle maschere da pittore indossata da Pasolini per rappresentare la pulsione carnale di uno sguardo

pronto a catturare corpi e luoghi amati, a toccare con gli occhi quegli oscuri oggetti del desiderio, verso cui è rivolta la sua ansia d'espressione e di possesso del reale. La stessa giustificazione della scelta del friulano nelle pagine di *Dal laboratorio* (1966), raccolte poi in *Empirismo eretico*, può leggersi in tale prospettiva. Il momento fondativo di una giornata dell'estate del 1941, ricostruita nel ricordo lacunoso per ipotesi («o stavo disegnando (con dell'inchiostro verde, o col tubetto dell'ocra dei colori a olio su del cellophane), oppure scrivendo versi»), indica il profilo del 'doppiotalento' pasoliniano, ancora incerto sulla scelta del mezzo espressivo più appropriato. L'ascolto della «parola "rosada"» (parola vergine, puro suono, che «non era mai stata scritta»), e l'istinto a «rendere grafica» quella parola, non impongono un'opzione fra poesia e pittura, anzi per certi versi ne rafforzano il rapporto di continuità. La lingua, infatti, come aveva sostenuto poche pagine prima, ha

una natura inquieta e mobile, mostra «il bisogno di metamorfosi di una struttura che vuol essere altra struttura». L'atlante del pittore che scrive, o dello scrittore che dipinge (e gira), non si riduce a queste poche occorrenze

ombra, non priva di malinconia – il sorriso dolce, misterioso e ingenuo con cui l'autore guarda la sua opera finita»: grazie a un'ennesima staffetta fra parola e immagine, è il segno grafico della sceneggiatura a disegnare l'invisibile controcampo e a restituirci il primo piano del Pasolini pittore che si è (auto)ritratto nella cornice del suo quadro.



Pasolini sulla spiaggia di Skorpios disegna il volto di Maria Callas (1969)

#### Bibliografia

- M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.
- F. GALLUZZI, *Pasolini e la pittura*, Roma, Bulzoni, 1994.
- E. GRAZIOLI, M.A. Bazzocchi, *Pasolini ritratto da Dino Pedriali*, «Doppiozero», 14 giugno 2011, <http://www.doppiozero.com/materiali/recensioni/pasolini-ritratto-da-dino-pedriali> [accessed 1 settembre 2015].
- P.P. PASOLINI, 'Amado mio', in *Romanzi e racconti. 1946-1961*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998, pp. 195-265.
- P.P. PASOLINI, 'Picasso', in *Le ceneri di Gramsci* (1957), ora in *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti Milano, Mondadori, 2003, tomo I, pp. 787-794.
- P.P. PASOLINI, 'La ricchezza', in *La religione del mio tempo*, ivi, pp. 893-947.
- P.P. PASOLINI, 'Il Decameron' (1971), in *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, tomo I, pp. 1289-1411.
- P.P. PASOLINI, 'Dal laboratorio', in *Empirismo eretico* (1972), ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, tomo I, pp. 1307-1342.
- D. PEDRIALI, *Pier Paolo Pasolini*, Monza, Johan & Levi, 2011.

### 2.5. Intellettuale:

#### Il Vangelo secondo Matteo di/su Pier Paolo Pasolini

di Corinne Pontillo

«Mi ringraziò a lungo, salutandomi, per l'occasione che gli avevo dato di ripensarsi 'dentro' una sua opera. Era l'intenzione di quel mio atto dal titolo *Intellettuale*». Riferendosi a Pier Paolo Pasolini, l'artista Fabio Mauri ricorda con queste parole, adesso accolte nel volume *Il diaframma di Pasolini*, la performance che si tenne il 31 maggio 1975 in occasione dell'inaugurazione della Galleria d'Arte Moderna di Bologna. Quella sera nell'atrio della Galleria, Pasolini, seduto in rigida posa su una sedia, lasciò che gli fosse proiettata sul torace, coperto da una camicia bianca, la prima parte del suo *Vangelo secondo Matteo*. Lo scrittore si prestò alla realizzazione della performance e divenne – attraverso il proprio corpo – un inconsueto supporto mediale, mezzo di trasmissione delle immagini, stabilendo con l'opera da lui stesso ideata un legame fisico, di suggestiva intimità.

Come era accaduto con il regista Miklós Jancsó, sul quale Mauri aveva proiettato sempre nel 1975 il suo film *Salmo rosso* nell'ambito dell'azione intitolata *Oscuramento*, anche Pasolini, già amico dell'artista dai tempi della prima giovinezza, decise di partecipare ad un atto performativo che lo identificò visivamente e senza nessuna mediazione con una delle sue creazioni filmiche. È l'immagine che procede dal piano concettuale e si fa corpo a catalizzare l'attenzione dell'artista e a racchiudere il senso di quella singolare operazione intellettuale:

l'identità d'autore, resa materialmente evidente, si riconferma in modo efficace ed elementare. Autore ed opera formano una scultura di carne e di luce, una unità compatta. Dimostrano, con la forza di una 'visione', d'essere una cosa sola.

Le dichiarazioni di Mauri, tratte dalla monografia *Fabio Mauri. Ideologia e memoria*, insistono su quest'aspetto indubbiamente centrale, ma di importanza non esclusiva se associato ad altri momenti e luoghi di svolgimento della performance.

Ad assistere alla proiezione erano amici, giovani e persone che attratte dall'avvenimento si trovavano stipate lungo il corridoio o sedute sul pavimento. Facendosi largo in mezzo alla gente, tra il pubblico si era ricavato un posto anche uno spettatore che ricoprì un ruolo ben definito; su invito di Fabio Mauri, Antonio Masotti, allora fotografo della Galleria di Bologna e assistente di Italo Zannier presso il DAMS, immortalò in una sequenza di scatti memorabili l'evento che si stava consumando sotto i suoi occhi. Si tratta di documenti confluiti in una collezione privata che hanno fissato una volta per tutte istanti



Pasolini in uno scatto della performance *Intellettuale* di Fabio Mauri (1975) © Antonio Masotti

e frammenti di un accadimento artistico di per sé effimero; sono immagini sulle quali è ancora possibile contemplare, in una significativa alternanza di luce e ombra sulla figura eretta di Pasolini – il volto e le gambe al buio, il busto illuminato come uno schermo –, la proiezione dei primi piani di Enrique Irazoqui, Cristo ribelle nella lettura pasoliniana del Vangelo, o di Susanna Colussi Pasolini, incarnazione autoreferenziale della pietà della Vergine.

Oltre che a isolare il fluire delle scene e dei personaggi sulla silhouette immobile dell'autore, la sequenza accoglie anche una foto realizzata da un diverso angolo di visuale, uno scatto che ritrae Pasolini di spalle visibilmente accerchiato dal pubblico e quasi trafitto dal fascio di luce emanato dal proiettore. L'immagine si pone come la spia di una dimensione metatestuale che ad un'osservazione più attenta è possibile ravvisare anche nelle fotografie eseguite con inquadratura frontale ed è lo stesso Masotti a fornire alcuni chiarimenti, tratti ancora dal volume *Il diaframma di Pasolini*:

osservando attraverso il mirino della macchina fotografica, vidi che dietro alla 'postazione' di Pasolini e separate da porte a vetri, vi erano alcune figure estranee all'accadimento che non vedevano la proiezione essendo dietro allo 'schermo', ma che si muovevano e assumevano pose e gesti che in alcuni momenti davano la sensazione di entrare a far parte di quello che stava accadendo nelle immagini proiettate.

L'intervento della fotografia nel corso dell'azione contribuì, dunque, ad amplificare e a potenziare il gioco di sguardi e l'intreccio delle prospettive tra autore, attori e pubblico, estendendo l'essenza performativa dall'interazione lineare di Pasolini con la propria opera all'intero spazio che in quel momento faceva da scenario all'evento, diventandone parte integrante. L'opera andò incontro ad una significativa scomposizione e avviò con la realtà circostante un'interazione a tutto tondo: le sequenze del film si rifransero sullo schermo umano che per primo le aveva prodotte restando invisibili al poeta-regista, mentre il sonoro, volutamente mantenuto a volume elevato, consentì di seguire e di ricostruire le scene nella stessa misura in cui disorientò l'autore, per via di una presenza ridotta dei dialoghi rispetto all'elemento musicale, tratto tipico del cinema pasoliniano.

Del resto, la produzione dello scrittore non è estranea alle suggestioni provocate dalle funzionali oscillazioni tra interno ed esterno del testo. Si pensi al III Episodio di *Calderón*, nel corso del quale il dialogo tra la protagonista Rosaura e i genitori, Re Basilio e Lupe Regina, dinamizza i contorni di un'insolita ambientazione, il celebre dipinto di Velázquez *Las Meninas*. Alludendo all'interpretazione del quadro contenuta nel primo capitolo del foucaultiano *Le parole e le cose* e seguendo passo passo il dispiegarsi di un'ekphrasis, Pasolini riprodusse sulla pagina scritta il movimento, veicolato dagli sguardi dei personaggi, che sostiene la dialettica tra la parte esterna alla cornice dell'opera, invisibile ma partecipe della struttura del dipinto attraverso uno specchio collocato nella sua parete di fondo, e lo spazio interno, quello nel quale Velázquez aveva ritratto se stesso nell'atto di dipingere. La componente metapittorica delle *Meninas*, il circuito chiuso della sua geometria compositiva e contemporaneamente aperto al coinvolgimento dei soggetti collocati al di qua della soglia del visibile, sul piano del reale, erano confluiti nel dramma del '73 per sancire, attraverso una metaforica sostituzione della figura del pittore con quella dell'autore della tragedia e dei rispettivi personaggi, l'impossibilità di una via di fuga dal mondo borghese.

Di questa posizione liminale dell'autore Pasolini ha elaborato diverse, affascinanti declinazioni, fino a giungere nella fase matura del suo lavoro a un'esposizione di sé e del proprio corpo più marcata che negli anni precedenti. Un'interessante dimensione perfor-

mativa è riscontrabile, ad esempio, nel servizio fotografico commissionato a Dino Pedriali nell'ottobre del 1975, pochi mesi dopo la realizzazione di *Intellettuale*. Stando alle dichiarazioni del fotografo romano, lo scrittore aveva espresso una serie di richieste relative non soltanto all'ordine di successione degli scatti, ma anche alla scelta del punto di vista e delle modalità di ripresa. Le foto ritraggono l'autore a Sabaudia e tra le camere ristrutturata della Torre di Chia, ultimo rifugio e sede di stesura di alcune parti di *Petrolio*. È proprio alle pagine magmatiche di quest'opera narrativa che, probabilmente, gli scatti di Pedriali avrebbero dovuto fare da corredo visivo, stabilendo una palese compenetrazione tra l'immagine dell'autore e la propria opera.

Il corpo di Pasolini come artefice di una dialettica che attenua il discrimine tra realtà e finzione, sia essa letteraria o artistica, risuona quasi come un *leitmotiv* negli anni Settanta e si lega ad una determinata assunzione di responsabilità; non prende le distanze l'ultimo Pasolini dal suo messaggio, ma lo fa diventare materia, esponendosi in carne e ossa.

#### Bibliografia

P.M. DE SANTI, A. MANCINI (a cura di), *Il diaframma di Pasolini*, Pisa, Titivillus, 2005.

P.P. PASOLINI, *Calderón*, Milano, Garzanti, 1973, ora in ID., *Teatro*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 2001.

P.P. PASOLINI, *Una vita futura. La forma dello sguardo*, a cura di F. Mauri, Roma, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1985.

P.P. PASOLINI, *Petrolio*, a cura di M. Careri, G. Chiarcossi, Torino, Einaudi, 1992, ora a cura di S. De Laude, Milano, Mondadori, 2005.

D. PEDRIALI, *Pier Paolo Pasolini*, Roma, Magma, 1975.

D. PEDRIALI, *Pier Paolo Pasolini*, Monza, Johan & Levi, 2011.

Fabio Mauri. *Ideologia e memoria*, a cura dello Studio Fabio Mauri, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.

## 2.6. Appunti allo specchio

di Davide Luglio



Il volto di Pasolini riflesso in una vetrina, incipit di *Appunti per un'Orestide africana* (1970)

Nel 1968 Pasolini scrive il testo *Appunti per un poema sul terzo mondo* che immagina come una sequenza di cinque episodi concatenati ambientati ognuno in un'area rappresentativa del terzo mondo, l'India, l'Africa nera, i Paesi Arabi, l'America del sud, i ghetti neri degli Stati Uniti. L'episodio, girato in Africa nera, avrà come «tema specifico il rapporto tra cultura "bianca" (occidentale: ossia razionalistica e tipica di un mondo borghese e già del

tutto industrializzato) e la cultura di "colore", cioè arcaica, popolare, preindustriale e preborghese (con il conflitto che ne consegue, e tutte le sue drammatiche ambiguità, i suoi

nodi insolubili)».

Nello stesso anno, in un'intervista rilasciata a Lino Peroni, Pasolini dà già qualche indicazione sulla natura del progetto, precisando: «ricreerei delle analogie, per quanto arbitrarie e poetiche, e in parte irrazionali, tra il mondo arcaico greco, in cui appare Atena che dà, attraverso Oreste, le prime istituzioni democratiche, e l'Africa moderna» e poi aggiunge: «comunque sia, non sarà fatto come un vero e proprio film, ma come un "film da farsi"».

È proprio su questo aspetto formale che mi vorrei soffermare, vale a dire sulla nozione di «appuntamento» che naturalmente rimanda ad uno degli aspetti più discussi della poetica pasoliniana, cioè quella di incompiuto, e qui basti pensare all'ultima produzione letteraria dell'autore e in particolare a *Petrolio*, ma anche a tutta una serie di film, ne possiamo contare tredici, che hanno per caratteristica propria quella di essere incompiuti.

Il termine «appuntamento» ha dunque una valenza estetica, poetica, forte. Non è soltanto una parola ma indica una vera e propria volontà d'incompiutezza peraltro più inedita in ambito cinematografico che in ambito letterario.

Soffermandomi sulla nozione di appuntamento vorrei però cercare di interpretarla come una tecnica di scrittura che possiede un legame forte col mito. L'appuntamento, la nota di viaggio, sottintenderebbe, è quello che vorrei dimostrare, un intento metacinematografico: la volontà di far vedere che il cinema può essere non solo «scrittura del linguaggio della realtà», come dice Pasolini, ma una scrittura atta, meglio di ogni altra, «a rivelare la sostanza mitica della realtà». Attraverso il cinema, insomma, Pasolini dimostra che il letterato ha i mezzi per appropriarsi del linguaggio tecnologico della nuova era iniziata dal neocapitalismo industriale per sottrarlo alla sua escatologia comunicativa e piegarlo a dei fini espressivi, poetici. E poiché il mito, secondo la tradizione che abbiamo inizialmente ricordato, è il luogo in cui sacralità, sapienza e poesia si esprimono al massimo grado, tale dimostrazione è condotta provando che il linguaggio cinematografico è ormai l'unico in grado di far rinascere, nell'era dell'imperante *logos* tecnologico, il linguaggio del mito.

Come ricordavo poc'anzi, Pasolini parla del cinema come di una trascrizione della realtà in particolare in un testo del 1966 raccolto in *Empirismo Eretico* e intitolato appunto *La lingua scritta della realtà*. Non mi soffermerò su questo testo controverso ma per chiarezza ne ricordo l'assunto principale: la realtà non è che cinema in natura vale a dire che «il primo e principale linguaggio degli umani, può essere considerata l'azione stessa: in quanto rapporto di reciproca rappresentazione con gli altri e con la realtà fisica». Ne deriva che «l'intera vita, nel complesso delle sue azioni, è un cinema naturale e vivente: in ciò è linguisticamente l'equivalente della lingua orale nel suo momento naturale o biologico», il che significa che questo cinema vivente sta al cinema come tecnica audiovisiva nello stesso rapporto in cui la lingua orale sta alla lingua scritta.

Lascio da parte per ora il rapporto tra cinema e film, cioè tra la lingua e l'espressione in quella lingua per ricordare che il cinema, in quanto lingua scritta della realtà, contribuisce a renderci consapevoli della natura linguistica della realtà ponendoci in un rapporto semiologico – su questo insiste molto Pasolini ed è su questo che la sua teoria verrà poi principalmente attaccata – col linguaggio dell'azione ovvero con la realtà *tout court*.

Torniamo ora agli appunti dell'*Orestide*. Che cosa ci dice che Pasolini ci presenti questi appunti precisamente come un'illustrazione della sua teoria del cinema come lingua scritta della realtà e che significato assumono in quanto esemplificazione della teoria nel quadro dell'opera?

L'incipit di *Appunti per un'Orestide africana*, come forse ricordate, è l'immagine a prima vista incongrua o enigmatica di Pasolini che si specchia in una vetrina, alla quale fa



seguito una descrizione del progetto dell'*Orestide*.

Pasolini dice: «Mi sto specchiando con la macchina da presa nella vetrina del negozio di una città africana» e poi aggiunge: sono venuto evidentemente a girare, ma a girare che cosa? Non un documentario, non un film, sono venuto a girare degli appunti per un film».

Va da sé che questo *incipit* seguito dalla dichiarazione di intenti del regista può difficilmente essere considerato un puro vezzo. Tanto meno che, mi sembra, può essere direttamente collegato al testo di un'intervista apparsa su *Cinema e film* nell'inverno 1966-67 e inclusa come appendice in *Empirismo Eretico* col titolo *Battute sul cinema*. In questa intervista, alla domanda: «ci è rimasta a ronzare in testa la sua idea della "semiologia della realtà": può darci qualche precisazione?» Pasolini risponde:

Be'. Sì. Il titolo del libro in cui raccoglierò i miei saggi sul cinema [...] si intitolerà forse *Il cinema come semiologia della realtà*. Mi è successo, insomma, quello che succederebbe a un tale che facesse delle ricerche sul funzionamento dello specchio. Egli si mette davanti allo specchio, e lo osserva, lo esamina, prende appunti: e infine cosa vede? Se stesso. Di che cosa si accorge? Della sua presenza materiale e fisica. Lo studio dello specchio lo riporta fatalmente allo studio di se stesso. Così succede a chi studia il cinema: siccome il cinema riproduce la realtà, finisce col ricondurre allo studio della realtà. Ma in un modo nuovo e speciale, come se la realtà fosse stata scoperta attraverso la sua riproduzione, e certi suoi meccanismi espressivi fossero saltati fuori solo in questa nuova situazione «riflessa». Il cinema, infatti, riproducendo la realtà, ne evidenzia la sua espressività, che ci poteva essere sfuggita. Ne fa, insomma, una semiologia naturale.

La vetrina in cui si specchia Pasolini può esser vista, dunque, come un riferimento al testo di *Battute sul cinema*. L'immagine riflessa di Pasolini allude alla scoperta della realtà africana attraverso la situazione riflessa della sua riproduzione cinematografica.

Ma naturalmente questo non basta a spiegare perché questa riproduzione, questa scrittura del linguaggio della realtà, sia proposta sotto forma di note, di appunti. La spiegazione ci viene però dalla stessa intervista in un dialogo a distanza con Roland Barthes. Barthes aveva rilasciato un'intervista nel '63 ai *Cahiers du cinéma* intitolata *Sur le cinéma* che è ripresa e tradotta nel '66 dalla rivista *Cinema e film* e nuovamente intitolata *Cinema metaforico e cinema metonimico*. In questa intervista Barthes sostiene che il cinema è un'arte metonimica.

Per Pasolini, Barthes ha ragione, il cinema è metonimico, ma non per le ragioni che indica lui. Vorrei dire che è a questo punto preciso che Pasolini svela le ragioni profonde del suo discorso teorico sul cinema come linguaggio della realtà. Se Barthes avesse ragione, infatti, questo significherebbe che il cinema dovrebbe per forza essere narrativo. Metonimico significa infatti costruito per sintagmi contigui, per pezzi di racconto, contrariamente alla letteratura, dice Barthes, in un film non può non succedere niente. Dato un sintagma visivo, il sintagma che si sceglie di aggiungere, in particolare attraverso il montaggio, è per forza di cose determinato dal primo. Insomma vi è per forza una logica e una logica narrativa nel montaggio cinematografico.

Ora osserva Pasolini:

Se io volessi ricondurre questa geniale intuizione di Barthes alla mia teoria (così barbaramente abbozzata), direi che: Non è il cinema un'arte metonimica, ma è la realtà che è metonimica. Sono i fenomeni del mondo che sono i sintagmi naturali del linguaggio della realtà. Il cinema, riproducendo tali fenomeni, cioè presentandosi come



lingua scritta del linguaggio vivente della realtà, è a sua volta metonimico. E la sua metonimità non è infine che la linearità con cui la realtà ci parla. Insomma le inquadrature di un film non sono sostituibili, come i foglietti di un almanacco, perchè non sono sostituibili gli oggetti della realtà che il seguito delle inquadrature rappresenta secondo il seguito con cui essi si rappresentano naturalmente a noi.

Il senso dell'osservazione pasoliniana è chiaro. Se il cinema non è un'arte metonimica, ma è la realtà che è metonimica allora è possibile anche fare film che non siano narrativi o che siano il meno narrativi possibile. Ovvero, scrive Pasolini, dei film scritti nella lingua della poesia, dei film che siano al massimo grado «cinema di poesia».

Un film di poesia potrebbe benissimo giocare sulla sostituibilità delle inquadrature (una serie di inquadrature giustapposte secondo un seguito lirico e non narrativo; oppure una serie di inquadrature simboliche, ognuna finita in se stessa ecc.). La definizione di Barthes è dunque splendida; ma serve a definire un cinema di prosa narrativa, come se questo fosse tutto il cinema, e come se una lingua cinematografica non esistesse, ma esistesse quell'unico linguaggio d'arte che è un insieme di singoli film.

Ora appare chiaro che ciò che ha cercato di fare Pasolini in *Appunti per un'Orestide africana* è proprio realizzare questa ipotesi di un film di poesia che rompa chiaramente con la definizione barthiana del cinema come arte metonimica. Nell'*Orestide* non solo ritroviamo una serie di inquadrature giustapposte secondo un seguito lirico e non narrativo, ma queste inquadrature sono simboliche e spesso ognuna conclusa in se stessa. Anzi è proprio questa, potremmo dire, la definizione dell'appunto. La costruzione per appunti consente precisamente di proporre un susseguirsi di inquadrature (i personaggi, i gesti, gli ambienti) mentre il contesto analogico della trasposizione dell'*Orestide* nell'Africa odierna conferisce ad ognuna di esse un valore simbolico o metaforico.

La tecnica dell'appunto, insomma, permette di isolare il racconto dall'inquadratura. Il racconto è inizialmente riassunto da Pasolini dopo di che assistiamo ad un succedersi di inquadrature giustapposte di grande intensità lirica e di valore simbolico. Gli appunti sono la traduzione concreta, la realizzazione di un «cinema di poesia» così come lo intende Pasolini nel suo dialogo a distanza con Barthes.

#### Bibliografia:

- H. JOUBERT-LAURENCIN, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995.  
P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999.  
P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, 2 voll., Milano, Mondadori, 2001.

### 2.7. Autoritratto in forma di Lenin

di Francesca Tuscano

L'immagine di Lenin sdraiato sul fieno con un filo d'erba in bocca è tratta da *Rasskazy o Lenine* (Racconti su Lenin, 1957) di Sergej Jutkevič, regista formatosi alla scuola di Mejerchol'd. Il fotogramma fa parte del primo dei due racconti che compongono il film sovietico, nel quale si narra della fuga di Lenin nella campagna russa ai confini con la Finlandia (Ul'janov è ricercato dai cosacchi, che hanno l'incarico di arrestarlo con l'accusa di spionaggio). Lontano dalla sua casa di Pietrogrado, Lenin si crea uno «studio nel verde» (zelënyj kabinet), presso la casa dei contadini che lo nascondono, vicino ad un

fienile, tra le betulle, usando due ceppi come sedia e tavolo (immagine che riporta, fosse anche involontariamente, all'«orto» ricordato in *Atti impuri*, dove Pasolini passava «lunghe ore [...] leggendo o scrivendo»). Lì Lenin continua a lavorare agli articoli per la *Pravda* e a *Stato e rivoluzione*. Pasolini seleziona la brevissima serie di fotogrammi che mostra lo statista sdraiato sul fieno, che medita guardando il cielo (altra immagine pasoliniana topica), tenendo un filo d'erba in bocca, e quindi prende la matita e scrive. Sebbene nella costruzione delle inquadrature dedicate al Lenin nello *zelënyj kabinet* si rifletta con evidenza l'iconografia stereotipata della ritrattistica del Realismo socialista dedicata al padre dell'Ottobre, Maksim Štrauch, l'attore che lo interpreta, annulla ogni retorica attraverso la recitazione. I gesti sono studiati, è vero, ed è evidente la volontà e la necessità di imitare il modello in modo quasi scientifico, ma altrettanto evidente è la consapevolezza del proprio corpo attoriale, che non è simulacro, ma realmente (non realisticamente) segno (di Lenin, in questo caso) all'interno di un progetto semiotico (come l'attore aveva appreso alla scuola di Ejzenštein e di Mejerchol'd). Difficile supporre che Pasolini potesse avere coscienza di tutto questo al momento della scelta delle immagini del film di Jutkevič (anche se tre anni dopo, nel 1966, le sue riflessioni sul linguaggio del cinema ricorderanno in modo suggestivo quelle di Ejzenštein). Di fatto, però, anche se per pura intuizione estetica e politica, Pasolini individua nell'interpretazione di Štrauch (nel suo cinema) un elemento affine alla sua idea di cinema, preferendo un Lenin cinematografico a quello "vero" rintracciabile nei documentari disponibili presso l'archivio di Italia-Urss; cosa che gli permette, inoltre, di proporre un'immagine altrimenti impossibile da trovare, quella di un Lenin steso sul fieno con in bocca un filo d'erba. E a Pasolini serviva proprio quell'immagine (che nel suo campo semantico comprendeva anche il se stesso di Casarsa) per rendere l'idea del leader della Rivoluzione russa quale intellettuale immerso nel mondo della Tradizione. Il topos del fiore o lo stelo d'erba in bocca accompagna l'opera di Pasolini dagli esordi di *Atti impuri* fino a *Petrolio*. È un topos nato in Friuli, nelle campagne di Casarsa, dove, negli anni Quaranta, Pasolini annota le immagini di fiori, erba, fieno, grano e alberi, che formeranno uno stabile nucleo iconico all'interno del suo immaginario e della sua ideologia. La natura friulana è il deposito uterino dei segni che dicono l'infanzia, la madre, la morte del fratello, l'omosessualità, il ballo, la musica, la religiosità e la perdita della fede, l'approccio erotico/pedagogico ai giovani, le questioni linguistiche, la filologia, la pittura, l'adesione al marxismo. La poesia. Da un punto di vista 'figurale' (o meglio dell' 'immagine', come avrebbe detto Pavese), essa media due realtà: l'eros concreto e carnale dei giovani contadini (che diventerà poi quello dei sottoproletari romani e infine dei giovani del "Terzo Mondo"), e l' 'innocenza', forza politica, pura, barbara e sensuale, espressione del Passato. All'interno di questa più vasta 'figura', l'immagine del fiore, o dello stelo d'erba in bocca, fissa, in particolare, i segni dell'eros di cui è intriso il ruolo pedagogico che Pasolini si assume in Friuli, e dell'innocenza rivoluzionaria appresa durante le lotte con-

Fotogramma da *La rabbia* (1963)



tadine nelle campagne intorno a Casarsa che lo condurranno all'adesione al marxismo (come ricorda il poeta, «una volta che ebbi deciso di schierarmi a fianco di questi comunisti contadini, il resto fu facile. Col tempo, lessi i testi e diventai marxista»).

Il fotogramma di Lenin all'interno della Rabbia va letto, dunque, attraverso il topos del fiore o dello stelo d'erba, naturalmente, che perde però la sua valenza erotica, per enfatizzare quella legata al valore rivoluzionario dell'innocenza contadina, della Tradizione. Il primissimo piano del padre dell'Ottobre, che apre il lungo episodio 'sovietico' del film, è accompagnato da parole molto chiare in tal senso – «Una nazione che ricominci la sua storia, ridà prima di tutto agli uomini l'umiltà di assomigliare con innocenza ai padri. La tradizione!». Il punto in cui Lenin appare rappresenta uno snodo fondamentale nel discorso ideologico della Rabbia pasoliniana, proponendo forse il punto più dolente e drammatico del pensiero del poeta negli anni Sessanta – quale cultura può essere davvero rivoluzionaria? Quella contadina e operaia, o quella intellettuale borghese? Lenin, da intellettuale (come Pasolini stesso), appartiene alla cultura borghese, quella che, come insegna Spinoza a Julian in Porcile, ha creato tanto i capolavori della letteratura e del pensiero moderno quanto il nazismo. Una cultura che ha ridotto in schemi logici l'«innocenza dei padri», e che attraverso il cristianesimo ha strutturato l'innocenza anche nel mondo contadino. Come ripete spesso Pasolini, riprendendo Lenin, i contadini sono anche dei piccolo-borghesi, che ambiscono a integrarsi nel mondo del Logos. La risposta è quindi complessa, ma può essere individuata nel «cinema» del Lenin che scrive Stato e rivoluzione mentre gioca con un filo d'erba in bocca, come farebbe un ragazzo contadino o lo stesso Pasolini casarsese. La Tradizione è rivoluzionaria («la Rivoluzione salva il Passato»), ma perché lo sia effettivamente deve essere coscienza del presente in progress, non suo vincolo. E deve essere 'innocente', cioè vitale e non modellizzante. Perciò appartiene sì al mondo dei padri, alla barbarie contadina, ma può (e deve) essere anche parte integrante del pensiero dell'intelligent borghese. Deve cioè conciliare le radici innocenti del Passato (il filo d'erba) con la costruzione culturale (intellettuale-borghese) del Progresso (la scrittura di Stato e rivoluzione), nella prospettiva di una rivoluzione che è «marcia» verso il «totale decentramento del potere», come voleva il pensiero di Lenin e di Marx che lo stato sovietico post-leninista ha tradito. Perché ciò accada, l'intellettuale borghese deve immergersi nell'umile innocenza della Tradizione. Il lungo stelo del fiore degli autoritratti della fine degli anni Quaranta, come il filo d'erba di Lenin, dicono proprio di questo. Pasolini ricerca quell'innocenza prima nei giovani contadini friulani, poi nei sottoproletari romani, e infine nei ragazzi del sud dell'Italia e del mondo, e se ne appropria, carnalmente e ideologicamente, come di una linfa vitale. Il Lenin di Rasskazy o Lenine si finge aiutante del contadino che lo ospita, si confronta con lui, con umiltà, imparando e insegnando. Il Pasolini di Casarsa (ma così sarà sempre, per il poeta) è nello stesso tempo pedagogo e discepolo dei suoi ragazzi e del loro mondo. Lenin lo è dei contadini che ne proteggono la fuga. Privata dell'elemento erotico, imprescindibile in Pasolini, l'immagine dello statista russo sdraiato sul fieno mentre lavora alla teoria e alla prassi dell'Ottobre, è perciò, in qualche modo, un altro autoritratto del poeta, da accostare a quelli del '46 e del '47.

Nel 1973, Pasolini viene fotografato da Massimo Listri con un fiore in bocca, di fronte al suo autoritratto del 1947. Un gioco di specchi tipicamente pasoliniano, che rimanda a Narciso (tema di un'altra sua opera pittorica degli anni Quaranta, oltre che delle ben note composizioni della prima raccolta casarsese), e raddoppia il topos dell'«intellettuale-contadino». Ma lo sguardo ironico del poeta dice che ora il gioco è scoperto (anzi, che, dopo l'abiura della Trilogia della vita, egli non ha «voglia più di giuocare», come scrive a Moravia nella lettera che accompagna il dattiloscritto di Petrolio spedito all'amico). La disillusione



non è resa (non lo sarà mai, per Pasolini), ma è coscienza che il tempo romantico degli ideali della rivoluzione 'antica' e innocente è ormai irrimediabilmente finito. È arrivato il tempo del 'meta' (come il poeta aveva appreso da Jakobson) – la meta-storia e la sua meta-rappresentazione e meta-narrazione. Anche l'autoritratto diventa perciò meta-ritratto, pastiche dichiarato, citazione di citazione, procedimento (šklovskiano) esplicitato. Dieci anni dopo la Rabbia nessuna identificazione poteva ormai essere più possibile con il Lenin disteso sul fieno, con un filo d'erba in bocca.

Bibliografia:

P.P. PASOLINI, *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano, Mondadori, 1999.

P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano, Mondadori, 1999.

P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999.

P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, 2 voll., Milano, Mondadori, 2001.

P.P. PASOLINI, *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 2001.



### #3. Corpi e luoghi

#### 3.1. *Il ghigno del Presidente*

di Marco Antonio Bazzocchi

«Un generico che in più di vent'anni di lavoro non ha mai detto una battuta»: così Pasolini giustifica, in un'intervista, la scelta di Aldo Valletti per impersonare in *Salò* il Presidente: uno dei quattro terribili Signori, il più difficile da identificare, il più sfuggente, l'ambiguità fatta persona. Seminarista pentito, professore privato di latino, comparsa di Cinecittà, Valletti (almeno stando alle poche notizie



Aldo Valletti in un fotogramma di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975)

su di lui) compie una veloce carriera di cui *Salò* rappresenta in un certo senso la punta più alta. Timido, discreto, imbranato: gli aggettivi che lo qualificano sono sempre gli stessi. Quasi impossibile utilizzarne dei sostitutivi per l'operazione condotta da Pasolini. Durcet, secondo l'onomastica sadiana, ovvero il Presidente, nel film, diventa una maschera grottesca e impenetrabile. In questa inquadratura, dove risalta il volto deformato in un ghigno, l'occhio strabico, la bocca sdentata, il Presidente è inchinato, mentre si sta svolgendo un pranzo, e mostra il sedere ai ragazzi che recitano come militari collaborazionisti.

Umberto, Franco, guardate un po', che ve ne pare? Eh, che ve ne pare? Ragazzi guardate, ragazzi, eh? Rinaldo, ti prego osserva, osserva bene.

La battuta, comica e anche assurda, identifica il rapporto tra Durcet e il sedere, ovvero il deretano, come recita spesso la sceneggiatura. Il sedere è, secondo lo spirito del testo di Sade, l'oggetto privilegiato dell'immaginario libertino. Identificato come parte del corpo che si connette a un atto sessuale contro-natura, per definizione sterile, infecondo, il sedere viene per questo idolizzato dai pensatori che cercano di realizzare un'operazione intellettuale ai danni della Natura: fare del piacere un obiettivo assoluto, sciolto da qualsiasi finalità, puro nella sua autonomia. Il Presidente è il primo signore che si sottopone a un atto sodomitico: dopo aver esibito la 'bellezza' del suo sedere, chiede esplicitamente a Efisio di essere sodomizzato. E, più avanti, nella scena del concorso sul deretano più bello, Durcet confesserà esplicitamente che il suo giudizio è di parte, in quanto emesso da chi nutre una spiccata preferenza per gli uomini.

Durcet, il Presidente, è dunque la caricatura di quella tipologia di omosessuale che viene chiamata "checca": un uomo non giovane, di natura timido, effeminato, dalle mosse ambigue, codardo. Il gesto di esibire il sedere per ottenerne apprezzamento, con parole patetiche, è il gesto di una "checca" invecchiata (all'inizio del film lo vediamo ostentare un cappotto con un sovrabbondante bavero di pelliccia, come potevano portare i gagà di provincia o i potenti arricchiti).



Ma il Presidente Durcet, che parla con la voce di Marco Bellocchio, è colui che pronuncia alcune fra le battute più incredibili, fuori contesto e vuote di tutto il film. Durcet non ragiona, non filosofeggia, non esibisce tratti di potere. Durcet fa battute: Pasolini concede a Valletti, dopo vent'anni di lavoro sommerso, di farsi riconoscere attraverso le tanto considerate battute. Battute comiche? Propriamente le potremmo catalogare come "freddure", cioè giochi di parole stupidi, ai quali ride solo il diretto interessato, e gli astanti per contagio surreale:

DURCET: Se i ragazzi erano 9, adesso sono 8. A proposito di 8, sapete la differenza che passa tra l'ora, il dottore e la famiglia?

BLANGIS: No, naturalmente. Ce lo dica, siamo ansiosi.

DURCET: L'ora è di un'ora, il dottore è d'ott'ore.

VESCOVO: E la famiglia?...

DURCET: Sta bene, grazie.

Incapace di dire, incapace di comunicare, Durcet pronuncia battute nei momenti che interrompono improvvisamente la tensione della scena, la fanno crollare, scaricano nel gioco di parole l'atmosfera drammatica che domina nel film. Nel mezzo della scena delle torture, chiamando un altro collaborazionista, Umberto, gli fa vedere le torture che si svolgono nel cortile, e poi lo sottopone alla ignobile freddura: «Lo sai quello che fa un bolscevico quando si tuffa nel mar Rosso? Ah, non sai quello che fa un bolscevico quando si tuffa nel mar Rosso? Fa, "pluff"».

Enunciatore di non-sense, ossessivamente legato al deretano (suo, e degli altri), il Presidente rappresenta un vero vuoto nel sistema ferreo del film: in lui non c'è niente di umano, ma neanche niente di terribile. La sua è realmente 'la banalità del male' (ma Pasolini aveva letto, in Norman Brown, *La vita contro la morte*, che il Diavolo ha caratteristiche legate all'analità, e che esiste un carattere anale che si manifesta nell'ossessione per ordine, parsimonia, ostinazione). Il valore rigenerante della parola comica, il valore delle parti basse del corpo nelle antiche culture, tutto quello che deriva da mondi popolari e che Bachtin ha letto come 'carnevalesco', nel Presidente si concentra e si annulla. La sua maschera segnata dal taglio della bocca e degli occhi riproduce una Baubò al maschile: la figura comica che Pasolini conosce bene, avendone letto nel libro di Alfonso di Nola, *Antropologia religiosa*, dove si parla del gesto comico che fece ridere Cerere disperata per la perdita della figlia Proserpina. Divinità popolare e agricola, Baubò rappresenta il comico che si manifesta col gesto di tirarsi giù i pantaloni, mostrando i genitali. Il gesto che – secondo Pasolini – compiono autori capaci di deridere la società, come l'Arbasino di *Specchio delle mie brame*. Il Presidente è una Baubò impotente, una creatura che gira a vuoto su se stessa, un burattino patetico e stupido. Un omosessuale represso, che riscatta anni di umiliazione nel momento in cui, protetto nella Villa del Potere, sa di potersi finalmente permettere tutto: ostentare il sedere raggrinzito, corteggiare i ragazzi, pretendere la soddisfazione di desideri mai appagati. E pronunciare battute improbabili: il comico, che sfugge dal suo linguaggio, si rispecchia nel suo sterile culto sodomitico. L'isterismo espressivo nasce dalla femminilità a lungo trattenuta e ora liberata. O meglio: a un elemento virile ormai spento, opaco, si accompagna una femminilità avvizzita. Altri Signori, nel film, si esibiscono in abiti femminili, secondo la perversione di ruoli che essi esigono dalle vittime ma anche mettono in pratica senza nessun ritegno. Ma il Presidente sembra appartenere alla famiglia di quei grigi omosessuali che, in un sussulto di follia, decidono di uccidersi indossando abiti femminili, come se solo la morte potesse concedere loro un ultimo, disperato riscatto. La sessualità, in *Salò*, è l'oggetto dell'attenzione del nuovo Po-



tere. L'omosessualità sembra condannata nella personificazione del grottesco Presidente. Non c'è più forza eversiva, non c'è contestazione, non ci sono movimenti di liberazione. Valletti è la morte dell'omosessualità, colta nel momento in cui il maschile diventa macchietta femminilizzata, il linguaggio si esaurisce nell'ecolalia. Valletti è il cognome che Pasolini sceglie per l'ingegnere protagonista di *Petrolio*, il cui nome invece – Carlo – viene direttamente da quello del padre, Carlo Alberto.

#### Bibliografia

A. ARBASINO, *Specchio delle mie brame*, Torino, Einaudi, 1974.

N. BROWN, *La vita contro la morte: il significato psicanalitico della storia*, tr. it. di S. Besana Giacomini, Milano, Il Saggiatore, 1958.

A.M. DI NOLA, *Antropologia religiosa: introduzione al problema e campioni di ricerca*, Firenze, Vallecchi, 1974.

### 3.2. La maschera e la risata

di Roberto Chiesi

Una maschera africana composta da due teste bianche e tondeggianti, una montata sopra l'altra, i cui margini inferiori sono legati ad alcune strisce di corde bianche e a lunghi filamenti di paglia secca che ricadono in basso e dissimulano completamente i lineamenti di chi la indossa, mentre la superficie alta è sormontata da una corona di cespugli radi e anch'essi secchi: questa maschera bicefala diviene, nell'*Edipo Re* (1967) di Pasolini, il *non volto* della sacerdotessa dell'Oracolo di Delfi (nel film *Delfo*), dalla cui bocca parla il dio Apollo, nella sequenza in cui annuncia al 'figlio della fortuna' un destino atroce: «Guardati! Nel tuo destino c'è scritto che assassinerai tuo padre e farai l'amore con tua madre!»

Nella tragedia di Sofocle l'episodio della visita di Edipo al santuario di Apollo è racchiuso nei pochi versi in cui Edipo, a distanza di molto tempo, rievoca il proprio passato alla madre Giocasta:

Di nascosto dal padre e dalla madre mi recai allora a Pito, e Apollo mi rimandò senza degnarmi della risposta per cui ero andato, ma mi predisse, sventurato, una sorte terribile e sciagurata: mi sarei congiunto con mia madre, e avrei mostrato all'umanità una stirpe mostruosa, e sarei divenuto assassino del padre che mi aveva generato. E io, udito ciò, orientandomi sulle stelle lasciai per sempre la terra di Corinto; e fuggii dove giammai potessi vedere compiuta l'onta dei miei infausti vaticini.

Pasolini trasmuta l'episodio dal passato al presente e lo racconta seguendo in modo lineare gli antefatti della storia di Edipo (dopo il prologo autobiografico ambientato nel Friuli degli anni Trenta), con non poche e significative innovazioni narrative. Per esempio, inventa lo struggente congedo del giovane da quelli che crede essere i suoi genitori, Polibo e Merope (consapevoli del suo viaggio a Delfo e non ignari, come invece accade in Sofocle). Soprattutto, al momento delle riprese, trasforma in modo radicale la scena dell'Oracolo rispetto a come aveva previsto di girarla nella sceneggiatura. Nel testo infatti leggiamo che il santuario dovrebbe ricordare una chiesa affollata di pellegrini, come una corte dei miracoli, ispirata ai dipinti di Francesco Paolo Michetti. Nella fantasia di Pasolini, com'è noto, le immagini si richiamano spesso alla pittura e forse aveva in mente *Il voto* (1881-1883) di Michetti, con i credenti fanaticamente allungati a terra, persi nell'ebbrezza della preghiera. Qualche traccia di questa idea rimane nella folla popolare ammassata in attesa

del responso nello spiazzo sabbioso e deserto che circonda il santuario, ma Pasolini, al momento di realizzare la scena, ha preferito una folla composta, sotto il presidio delle guardie, dove ognuno attende ordinatamente il suo turno in una calma arcaica e remota.

Nella sceneggiatura il santuario aveva l'aspetto prevedibile di un tempio ma nel film diviene uno spazio aperto, senza mura: la sommità di una collina sabbiosa, distante alcuni metri dalla folla e protetta dall'ombra di un grande albero che svetta isolato in uno spiazzo deserto (le riprese sono state effettuate a Zagorà, in Marocco).



La risata dell'oracolo in *Edipo Re* (1967)

sacerdoti, i paramenti e gli oggetti di culto), ottenendo una concentrazione assoluta di ogni gesto della scena. Nell'originale visione pasoliniana, all'ombra dell'albero e sul ciglio superiore della collina, si stagliano in un'immobilità ieratica e solenne sei uomini (ripartiti in modo irregolare: quattro da una parte e due dall'altra) con i corpi magri e i volti coperti da maschere, i primi con le orbite nere, come teschi, e gli ultimi due con lineamenti simili l'uno all'altro e resi inespressivi dalla distanza. Sotto questi ultimi, in piedi a destra, attendono altri cinque individui dai volti scoperti, avvolti in mantelli scuri, che aiutano il sacerdote nell'adempimento del rituale, porgendogli le scodelle con le sostanze da assumere per entrare in contatto con il dio. Il sacerdote è fermo in piedi, esattamente in corrispondenza dell'albero, che ha una funzione di totem e batte le mani per farsi portare le scodelle.

Più che i membri di un ordine sacro, sembrano i giudici che sovrintendono ad un processo dove si annuncia, dopo un tempo indeterminato, una sentenza inappellabile di condanna. La condanna di una maledizione.

Nella sceneggiatura, Pasolini aveva attribuito al sacerdote un'identità femminile, a conferma della contraddittoria misoginia pasoliniana:

una donna astratta, assente, fanatica e obesa: il suo viso è di un pallore cadaverico, e i suoi occhi cerchiati, sono pieni di odio e di isteria.

Appena Edipo le è timidamente, selvaticamente di fronte, quell'espressione di odio isterico si accentua.

Essa adempie, impassibile e meccanica, gli atti del rito, poi, senza partecipazione di alcun genere, quasi burocraticamente, con una specie di rabbia sorda, pronuncia il verdetto terribile del dio a quel giovane, che è certamente colpevole, odioso al dio e quindi a lei.

SACERDOTESSA Guardati! Nel tuo futuro c'è scritto che assassinerai tuo padre, e farai l'amore con tua madre. Questo dice il dio, e questo inevitabilmente si compirà.

Nel film la maschera bicefala rende incerto il sesso del sacerdote: i lineamenti sono im-

penetrabili, coperti dalla maschera e dalla paglia, e le labbra e il mento che s'intravedono mentre ingurgita il riso dalla scodella potrebbero appartenere ad un uomo come ad una donna. La voce è femminile, l'obesità è stata sostituita dalla magrezza. Nel film il vaticinio si ripete due volte, seguito dall'ordine perentorio di abbandonare quei luoghi perché la stessa presenza di Edipo, frastornato e incredulo (all'inizio addirittura sorride, perché non ha capito la portata crudele delle parole che lo riguardano ed è per questo che l'oracolo ripete la sentenza), potrebbe contaminare ogni persona. Alla rabbia, che inizialmente Pasolini aveva attribuito alla sacerdotessa nella sceneggiatura, subentra una divertita e spietata ferocia e scompare l'impassibilità burocratica: la risata prolungata (dura ben quattordici secondi) con cui accompagna la sua profezia, è di una malvagità infernale, satanica.

Quella risata dirompente, la maschera bicefala, il gesto delle mani che scostano la paglia e il cordame secco – segno di morte – per liberare la bocca e mostrare i denti, sono i connotati di un'immagine che nega ogni pietà, compostezza (per non parlare della bontà) che dovrebbero invece caratterizzare un intermediario della voce del dio. Invece la figura oracolare immaginata da Pasolini è l'incarnazione della crudeltà del dio, della sua assoluta assenza di pietà.

Questa crudeltà è poi accentuata dalla gravità silenziosa delle altre figure che attorniano l'oracolo, anch'essi privi di qualsiasi connotato umano.

Pasolini, forse in sede di doppiaggio, immaginò che il sacerdote ripetesse la sua maledizione, come per umiliare due volte Edipo, per co-



Il silenzio della maledizione in *Edipo Re* (1967)

stringerlo a udire fino in fondo il verdetto che gli era stato inflitto. Così concepita, questa sequenza ricorda i versi del poemetto *Una disperata vitalità*, dove il poeta evoca una visione che precede la nascita in cui viene sancita la maledizione della sua diversità, con un bellissimo e terribile ossimoro finale: «Sarai puro e perciò ti maledico».

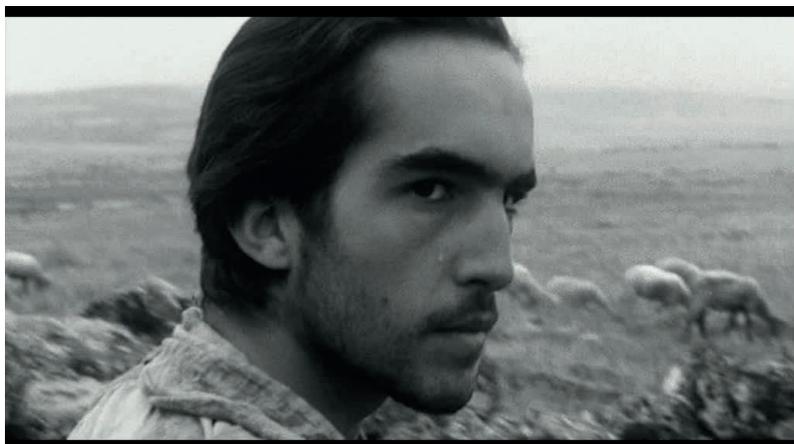
Nell'ultima inquadratura in cui mostra il primo piano del sacerdote (che non muove più la bocca e la voce sembra uscire dall'interno del corpo), lo inquadra in controluce, come se in quel momento – violando ogni logica spaziale con un effetto potentemente lirico – il sole fosse apparso dietro il sacerdote. Il sole diviene una emanazione del dio Apollo ed è come se il dio stesso ratificasse la sua sentenza di condanna avvolgendo l'immagine del sacerdote, inquadrato da un'angolazione che schiaccia Edipo dall'alto in basso. In quell'ultimo primo piano dell'oracolo, divenuto totem solare, si suggella la terribile irreversibilità della condanna.

#### Bibliografia

SOFOCLE, *Edipo Re*, traduzione di R. Cantarella, in ID., *Le tragedie*, Milano, Mondadori, 2007.  
P.P. PASOLINI, *Edipo Re*, Milano, Garzanti, 1967.

### 3.3. *Una furtiva lagrima*

di Hervé Joubert-Laurencin



Fotogramma da *Il Vangelo secondo Matteo* (1964)

«dotto-  
re» Pasolini n'est pas une image, mais une parole écrite sur l'écran, une citation savante, *Accattone*, fin du générique ou début du film, Dante, *Purgatoire*, V, 107, «Per una lacrimetta che'l mi toglie».

*Rêvée*: *Accattone* la laisse couler sur sa joue lors de son propre enterrement, c'est un mauvais rêve, à l'intérieur de la narration du film. La larme existe, mais en rêve.

*Retenue*: jamais Pasolini n'accepte de donner ce qu'on attend de lui. Ce caractère fait de lui un bon cinéaste, car un bon cinéaste fabrique de l'inattendu. Aucune petite larme de repentance, comme annoncée par la citation d'ouverture ne vient boucler le propos du film lors d'un finale rédempteur. Au lieu de pleurer pour aller au Paradis, en passant par le Purgatoire, *Accattone* donne l'impression d'y être déjà, et pourtant il parle encore, en vivant, aux vivants: «Mo' sto bene».

Pourtant il n'y a pas plus concret qu'une larme, pas moins *littéraire*, pas moins *onirique*, pas moins *retenu* qu'une larme : cet événement corporel irrépressible, qui traduit visuellement un sentiment intérieur, est totalement cinématographique. Seul le cinéma peut en faire un signe absolu. La théologie peut penser le «don des larmes», la littérature peut les évoquer et les décrire, mais non en faire un signe absolu. Tous les arts et tous les spectacles, musique comprise, peuvent provoquer les larmes du spectateur. Le cinéma aussi, mais seul il a le privilège de faire du mouvement irrépressible du spectateur comblé un signe pour lui-même. Le théâtre ne le peut pas, car le comédien n'est pas le personnage qu'il joue, ses larmes ne peuvent donc être que de convention, elles ne lui appartiennent pas mais ne sont pas non plus des *images* de ces larmes car elles sortent bien de son corps; dans un film au contraire, la larme est une image qui sort d'une image, un dessin blanc en forme de goutte mobile qui coule de l'image d'un corps, c'est-à-dire du corps du *personnage*, et le fait de savoir si l'acteur a vraiment pleuré le jour du tournage ou si un assistant lui a déposé une goutte de glycérine sur la joue (les deux possibilités techniques avant le numérique) n'importe pas pour la constitution du signe absolu de la larme cinématographique.

Ainsi la larme qui roule sur la joue d'Enrique Irazoqui est-elle bien la larme du Christ de Pasolini dans cette séquence de *l'Évangile selon saint Matthieu* qui voit Jésus tourner la tête vers la maison de sa mère sans arrêter son irrépressible marche vers la mort avec ses compagnons.

Franco Citti pleure à nouveau dans *Mamma Roma*, lorsqu'il veut reprendre possession



de la femme qu'il avait libérée de son emprise ; il pleure encore dans *Le Décaméron*, sous les habits de Ciappelleto, et rejoue même à la fois superficiellement une scène de bar d'*Accattone*, et en profondeur la grande scène théologique de la Rédemption refusée à *Accattone*, cette fois sur son versant caricatural, à travers la moquerie vertigineuse de Boccaccio (là encore, il n'est question que de larmes: celles que Giuseppe Zigaina, grimé en confesseur berné, recueille sur le lit de mort du personnage joué par Citti: le plus grand pécheur sera enterré comme un saint homme parce qu'il a bien pleuré). Bien d'autres personnages pleurent dans les films de Pasolini, mais aucun n'a jamais atteint l'intensité du Christ passant sur le chemin de la maison de sa mère dans *L'Évangile selon saint Matthieu*.

Un seul passage de ce film (une petite séquence de douze plans : du cinéma muet classique) n'est pas tiré de l'un des versets de l'Évangile de Matthieu, mais a été inventé. Il s'agit de la rencontre, ou, si l'on préfère, de la non-rencontre du Christ avec sa mère, Marie âgée, jouée par la propre mère du cinéaste, Susanna Pasolini.

1. Le Christ accompagné de ses apôtres, marche sur un chemin encadré par des murs bas en pierres sèches. 2. Plan rapproché, de dos, des marcheurs. 3. Une maison est visible, en travelling latéral, au loin. (Il s'agit de celle de Marie à Bethléem, c'est-à-dire celle du début du film, de ses tous premiers plans qui rassemblaient, en champs-contrechamps, Marie jeune, silencieuse, enceinte et honteuse devant son mari Joseph (*une larme coulait sur sa joue*, car Joseph pouvait croire qu'elle l'avait trompé et vouloir la répudier), puis souriante (Joseph était revenu après avoir été informé de son innocence par un ange). 4. Retour sur les dos des marcheurs. 5. Marie sort de sa maison et s'approche pour regarder au loin, en direction des marcheurs. 6. Dos des marcheurs. 7. Marie s'approche encore en gros plan. 8. Plan sur les marcheurs, au loin déjà, sur le chemin pierreux ; fin d'un segment musical. 9. En plan rapproché le Christ tourne son visage vers la droite du cadre : ici une larme roule sur sa joue pour le spectateur extrêmement attentif. 10. Marie, en gros plan, regarde douloureusement vers la gauche du cadre. 11. Les marcheurs de dos, arrivent devant une ville. 12. Devant cette même ville, la nuque du Christ s'avance.

Ce regard est l'invention formelle proprement géniale du film de Pasolini, l'une des plus remarquables de son style cinématographique si particulier, un sommet historique de la rhétorique filmique. Tout simplement par ce regard enchâssé dans cette suite exacte de plans constitue un *faux-raccord de distance*. Les hommes sont déjà au loin sur le chemin lorsque le Christ tourne la tête vers la droite en gros plan, et que son regard – qui ne peut être qu'en direction de sa mère – commence. Le Christ aurait échangé un regard banal, ou pathétique et ridicule, avec sa mère si leurs deux regards avaient précédé le plan d'éloignement des hommes. La distance topologique n'aurait compté pour rien, car la logique conventionnelle du montage classique suture sans difficulté les deux regards croisés dans l'espace filmique, qui n'est ni un espace théâtral ni un espace réel. Et ainsi Jésus aurait simplement regardé sa mère dans l'esprit du spectateur. Mais le raccord est un «faux raccord» et ainsi produit un effet terriblement ambivalent: le spectateur pense bien à un champ-contrechamp impossible ou un peu magique entre deux personnages se tenant à grande distance l'un de l'autre, mais ne peut pas décider si le Christ a communiqué très intimement avec sa mère ou bien si leurs deux regards sont restés aveugles et jetés vers le vide.

C'est ce vide vertigineux, qui n'existe qu'au cinéma parce qu'il est un mélange de temps et d'espace, de chair et d'abandon de la chair à la figure, qui fait toute la force de cette image arrêtée.

Dans le film, le faux raccord produit un événement dans l'acte même de regarder et met en doute la vision tout en lui donnant une énorme intensité. Cette invention consistant

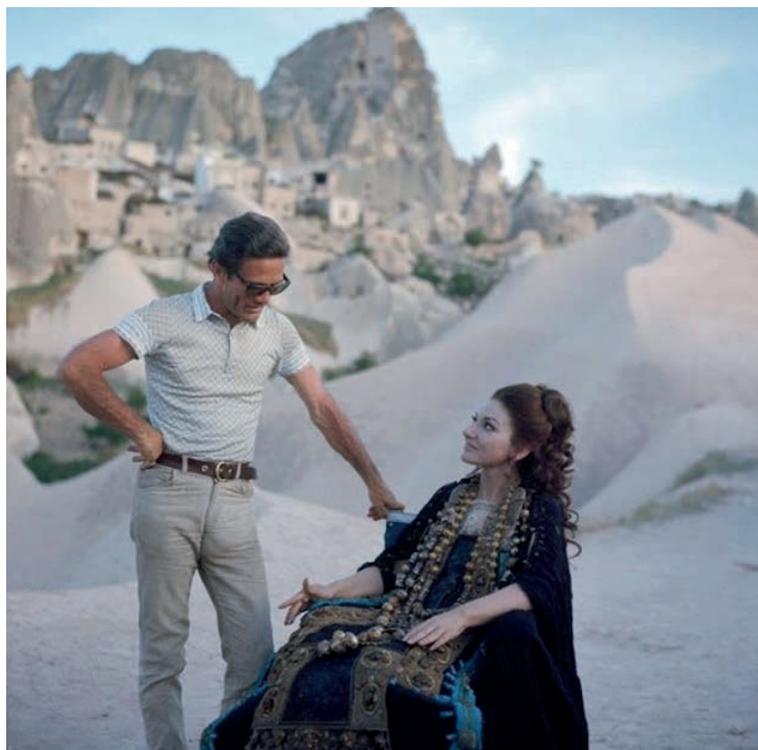
à placer une larme dans un faux raccord fait de Pasolini l'un des grands inventeurs de formes de l'histoire du montage cinématographique. Sur le photogramme de la larme furtive, qui ôte à la fois le mouvement, le temps et l'espace, subsiste néanmoins la puissance de mystère du visage d'Irazaqui, avec son œil gauche prêt à bondir sur l'arête du nez, ses cheveux noirs comme sa barbe et épaissis par l'huile déposée par les mains de Natalia Ginzburg, ses lèvres scellées comme celles de la Joconde.

### 3.4. *La visione di Medea*

#### *Pier Paolo Pasolini e Maria Callas*

di Gabriele Rigola

La diva Callas, nelle lettere indirizzate a Pier Paolo Pasolini e scritte tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, si firma «Maria (fanciullina)». Pasolini non ebbe un rapporto stretto con quasi nessuno degli attori dei suoi film, esclusi gli amici – poi nel tempo diventati attori-feticcio – come Ninetto Davoli o Franco Citti; forse l'eccezione è rappresentata proprio da Maria Callas, protagonista di *Medea* (1969), che insieme racchiudeva i ruoli e i caratteri di interprete, amica, confidente. Nel loro periodo di frequentazione, durante le riprese del film (girato a Grado, in Siria, in Turchia e in Piazza dei Miracoli a Pisa), e nei pochi anni successivi, prima dell'omicidio del regista, il rapporto tra i due si fa molto stretto. Negli anni si è vociferato di una sorta di amore non corrisposto da parte della soprano verso Pasolini, complici anche alcuni aneddoti diventati via via emblematici: l'anello regalato alla Callas da Pasolini negli ultimi giorni di lavorazione del film, nella laguna di Grado; le molteplici fotografie che li ritraggono durante le vacanze in Grecia (celebre quella di loro in barca a Skorpis, insieme ai due barboncini della diva) o in Africa, accompagnati da Alberto Moravia e Dacia Maraini; le lettere ritrovate anni dopo, ricche di affetto, confidenze, reciproche consolazioni (in particolare la Callas consola il poeta dopo l'abbandono di Davoli).



Pier Paolo Pasolini e Maria Callas sul set del film *Medea* © Mario Tursi

Oltre all'aspetto affettuoso del loro rapporto, questo periodo è evidentemente contraddistinto anche da una vena fortemente produttiva e creativa, di rilancio da un lato della figura della Callas dopo le tribolazioni successive alla separazione da Aristoteles Onassis, e dall'altro di Pasolini stesso. Quest'ultimo ritorna in questi anni alla scrittura poetica, componendo dieci poesie a lei dedicate poi raccolte in *Trasumanar e organizzar*, e inoltre realizza una serie di ritratti della stessa Callas, alcuni portati a termine sul set



del film che giravano insieme. Il profilo della Callas, immortalato su carboncino, viene poi lavorato da Pasolini con rimasugli organici, frutta, terriccio, avanzi di cibo, mostrando così l'idea di un legame privilegiato e simbolico tra il volto della cantante e l'ancestralità della terra e della natura.

È però, più di tutto, il lavoro per *Medea* che rivela la produttività creatrice di questi anni, e l'interesse profondo che il regista nutre verso la Callas. Da un certo punto di vista lo statuto di diva della Callas, non chiamata ad interpretare il ruolo come un'attrice canonica, viene destrutturato e depotenziato sotto più aspetti, soprattutto rispetto alla scelta di privarla della sua caratteristica più riconoscibile, quella della voce. Da un altro punto di vista, però, viene potenziato un suo ruolo atemporale e simbolico, in modo che il personaggio di Medea quasi si sovrapponga a quello della Callas: l'attrice viene investita di una potenza ancestrale, vitalistica, rappresentante della violenza arcaica e fiera del mondo antico (quello mitico ma anche quello popolare), soprattutto attraverso un'attenzione della macchina da presa al volto di Maria Callas/Medea, ripreso quasi sempre in primo o primissimo piano, scandagliato, osservato, bramato. Quando la Callas non è ripresa in piano ravvicinato, è rappresentata in tutta la sua statuarietà simbolica, addobbata con vesti lunghe e coprenti, appesantita da collane e gioielli, mostrata in tutta la contraddittorietà della sua figura. Maria Callas è scelta da Pier Paolo Pasolini come figura mitica di forza, femminilità, assenza di compromesso, come presenza archetipica che, in fondo, più che la vendetta (Medea era sacerdotessa della dea Ecate, la dea della morte), rappresenta l'amore come totalità e chiarezza assoluta, spinte fino alla violenza dell'infanticidio.

Nella fotografia proposta, che immortala regista e attrice in Cappadocia sul set del film *Medea*, la diva è mostrata proprio con i costumi di scena, una pesante veste scura da sacerdotessa, con un orlo blu, impreziosita da immagini e richiami, e poi con i vari ornamenti al collo, il trucco, i capelli acconciati. Pasolini è accanto a lei, in piedi, guarda verso il basso come se stesse riflettendo tra sé, mentre lo sguardo della donna è fisso verso il volto del suo regista; tutt'intorno, il paesaggio aspro della Turchia, che avrebbe dovuto rappresentare quello barbarico e astorico della Colchide. Questa e altre fotografie che immortalano i due sul set di *Medea* sono esemplificative di una comunione professionale e umana particolarmente significativa, tanto nella carriera di Pasolini quanto nel cinema italiano dell'epoca. A quarant'anni dalla morte, forse il loro legame professionale rimane uno dei più profondi, ancora tutto da indagare. A partire proprio da quella dimensione visuale che contraddistingue il lavoro sul corpo della Callas in *Medea*, e quello di diversi fotografi nel ritrarre l'attrice e il regista impegnati sul set. Il concetto di visione è già centrale nell'idea teorica che Pasolini ha del personaggio di Medea, rispetto alle arti magiche della sacerdotessa ma anche rispetto a quella che inizialmente doveva essere la chiave interpretativa del mito di Euripide, prediligere cioè la magia e l'onirismo delle visioni della donna (il titolo provvisorio del film, non a caso, era *Le visioni di Medea*). Inoltre, nella pellicola pasoliniana, come detto, si lavora sul primo piano del volto, astratto e feticizzato dal resto del corpo in una dimensione assoluta e potente, anche qui arricchita di un significato intangibile e visionario. L'astrazione del primo piano, che taglia e destruttura l'unità del corpo della diva, è un procedimento stilistico che rimanda alla frattura umana di Medea, e al contempo al tema del frammento, dello smembramento, vero e proprio motivo pasoliniano, in *Medea* e in molti altri film. È così che nelle mani di Pasolini la Callas doveva essere un materiale ancora grezzo da rompere, modellare e riportare a nuova vita, da far rigenerare – come nel sacrificio umano riprodotto nel film, sulla scia delle teorie antropologiche di Eliade –, da mostrare infine sotto una nuova luce. Tanto nei disegni dove il volto viene poi trattato e modificato con materiali naturali per essere in qualche modo

rigenerato, quanto nel film, dove il volto viene smembrato ed elevato ad elemento unico di rappresentazione, ritorna l'idea che Pasolini bene esprime in un passo di una lettera per la Callas, scritta sul medesimo set di *Medea*: «Tu sei come una pietra preziosa che viene violentemente frantumata in mille schegge per poi essere ricostruita di un materiale più duraturo di quello della vita, cioè il materiale della poesia».

#### Bibliografia

M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Scandicci, La Nuova Italia, 1996.

P.P. PASOLINI, *Medea. Un film di Pier Paolo Pasolini*, Milano, Garzanti, 1970.

P.P. PASOLINI, *Lettere (1955-1975)*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi, 1988.

### 3.5. *L'invenzione del luogo*

#### *Pasolini e il Pigneto*

di Andrea Minuz



Murale dedicato a Pasolini al Pigneto

C'è l'Africa di Pasolini. C'è il Friuli di Pasolini. C'è persino la Tuscia di Pasolini che a Chia, provincia di Viterbo, comprò una torre medievale dove visse gli ultimi anni della sua vita o almeno i fine settimana. Un luogo misterioso e isolato. Poco raccontato dalla mitologia pasoliniana. C'è anzitutto la Roma di Pasolini. Ma poiché si tratta di una città che si contende in molti, sarebbe più corretto dire che c'è il Pigneto di Pasolini. Quella tra Pasolini e il Pigneto è un'associazione più forte e radicale del legame che unisce Fellini alla Fontana di Trevi o via Veneto. Un legame al riparo dalle contaminazioni turistiche, o in genere così si pensa. Se però cerchiamo un alloggio da queste parti su «airbnb» subito ci spiegano che «Pigneto is known as one of the most fashionable and artistic Rome neighborhoods, famous as the favourite set of Pasolini and Neo Realism cinema and a trendy area mixed with the flavor of the old and authentic Rome». Nel 1961, durante le riprese di *Accattone*, il Pigneto non era molto trendy. Per realizzare il film furono scelti vari luoghi della città. Quartieri popolari come il Testaccio, Centocelle, la borgata Gordiani. Ma di tutta la mappa urbana di *Accattone* – che include anche luoghi celebri come il ponte di Castel Sant'Angelo – il Pigneto rappresenta al meglio la sintesi tra la Roma letteraria di *Ragazzi di vita* o *Una vita violenta* e quella cinematografica di *Accattone*. Stretto la via Prenestina e la Casilina, il quartiere era all'epoca un borgo di case popolari con strade sterrate e baracche. Per il cinema non si trattava di un quartiere qualsiasi. Qui Rossellini ha girato molte scene di *Roma città aperta*. Qui è ambientata la celebre sequenza della morte di Anna Magnani, icona del neorealismo e del nostro immaginario resistenziale e repubblicano. Alla metà degli anni Cinquanta, il film di Rossellini circola di nuovo nelle sale di parrocchia e nelle arene di quartiere allestite d'estate nella città. Pasolini rievoca «l'epico paesaggio neorealista» nella celebre poesia dedicata a una visione di *Roma città*

aperta che comparirà poi nella raccolta *La religione del mio tempo*, uscita proprio nel 1961:

[...] Ecco... la Casilina  
su cui tristemente si aprono  
le porte della città di Rossellini...  
ecco l'epico paesaggio neorealista,  
coi fili del telegrafo, i selciati, i pini,  
i muretti scrostati, la mistica  
folla perduta nel daffare quotidiano,  
le tetre forme della dominazione nazista...  
Quasi emblema, ormai, l'urlo della Magnani,  
sotto le ciocche disordinatamente assolute,  
risuona nelle disperate panoramiche,  
e nelle sue occhiate vive e mute  
si addensa il senso della tragedia.

La volontà di riconnettersi all'esperienza neorealista passa dunque anche, se non anzitutto, dai luoghi che verranno immortalati da *Accattone* nel 1961. Il Pigneto garantisce al film di Pasolini la creazione di una specie di immagine-palinesesto, un lavoro di accumulo lascia intravedere in filigrana i fantasmi dell'origine del neorealismo. «Quell'anno per questo quartiere ha rappresentato una sorta di anno zero. Da quel momento infatti le vie del Pigneto sono rimaste in qualche modo legate alle scene della pellicola pasoliniana» – scrive Massimo Innocenti, autore del volume fotografico dal titolo *Pasolini Pigneto. Il Bar Necci ai tempi di "Accattone"*. Ma non è proprio così. Al Pigneto la mitologia pasoliniana è cresciuta di pari passi con la radicale gentrificazione subita dalla zona a partire dalla fine degli anni Novanta. Un'operazione immobiliare compiuta all'ombra della memoria di Pasolini che ha trasformato il quartiere in una zona artistica con locali e caffè alla moda. Il Greenwich Village romano, anche se l'esempio più adatto sarebbe Williamsburg, il quartiere di Brooklyn fitto di giovani artisti e negozietti vintage. Nel frattempo, lungo tutti questi anni, il legame Pasolini-Pigneto è cresciuto. Le fatidiche quattro «P» si sono trasformate in evento. La serata «Pasolini Pigneto», spiegano gli organizzatori, è «dedicata all'importanza che l'autore e il regista ha avuto nello stravolgimento e nella trasformazione del quartiere»; comprende «interventi di street art, proiezioni di immagini d'epoca, installazioni visive e sonore di artisti, l'esposizione di una serie di scatti d'epoca e foto reperte presso gli abitanti del quartiere». Il grande murale di Omino 71 *Io So i nomi*, in via Fanfulla da Lodi, ritrae



Omino 71, *Io so i nomi*

ad esempio «il volto gigante del Poeta mascherato da supereroe». A occhio l'artista sembra si sia ispirato a *Capitan America*. Pasolini paladino della Verità con la v maiuscola. Personalmente, se c'è un Pasolini che mi spaventa devo dire che è proprio quello di *Che cos'è questo golpe*; o meglio, mi ha sempre spaventato l'uso improprio, da ultrà indignato, dello slogan *So i nomi, ma non ho le prove*; mi ha sempre lasciato perplesso il suo sconfina-

Pasolini sul set di *Accattone* © Angelo Pennoni

mento nella verità assertiva che non ha bisogno di prove perché fondata su visioni interiori e immagini profetiche concesse all'intellettuale totale. Ma d'altronde, è per frasi come queste che Pasolini è il nostro intellettuale totale à la Sartre. Sartre però non ha il Pigneto, né i murales che lo ritraggono vestito da Batman al Café de Flore, o i menù ispirati a *La Nausée*. Come ricorda Michele Masneri in uno dei suoi reportage del Pigneto, sul menù del Bar Necci «tra la pizzella napoletana (2 euro), la calamarata all'amatriciana di tonno fresco (13 euro) e l'insalata con cuore di burrata (10 euro) c'è la frase "Io so i nomi", tipo slogan commerciale, "la natura di prima mano"». Sartre non ha neanche i gadget. Come quelli che regalano alla serata Pasolini Pigneto, dove – spiegano sempre gli organizzatori – «T-Shirt e volumi a tema saranno a disposizione del fruitore che potrà anche usufruire delle pillole corsare tratte direttamente dagli *Scritti Corsari* di P.P.P.), un souvenir culturale che i visitatori potranno acquistare dall'apposito distributore di palline a sorpresa». Il Pigneto di Pasolini sembra la versione distopica del Vittoriale di D'Annunzio. A Riviera del Garda dovrebbero gemellarsi col Pigneto. L'orbo veggente, il poeta supereroe. D'Annunzio e Pasolini si contendono ovviamente due target diversi. Però assieme completano il profilo dell'intellettuale italiano del XX secolo che sparge i suoi effetti su tutta la società fino a prendere forma in un luogo. D'Annunzio e Pasolini come una creatura mitologica, un centauro intellettuale metà divo, metà fustigatore, con l'euforia del moderno che convive assieme alla condanna della modernizzazione, della 'mutazione antropologica' (un'aporia risolta in sintesi dalla formidabile Alfetta GT che guidava Pasolini). A riprova che l'acquisizione pasoliniana del Pigneto non è limitata al ricordo di un set c'è anche un murale gigante ispirato al *Vangelo secondo Matteo* (realizzato dall'artista romano Mr. Klevra). Di fatto, quando si va al Pigneto ci si muove dentro un parco a tema. Un po' come nel tour degli Universal Studios, se riuscite a immaginarli costruiti tutti sul cinema di Pasolini. A Roma, si sa, hanno girato tanti film. Ma qui siamo di fronte a qualcosa di diverso. L'icona di Pasolini e le tracce di *Accattone* hanno risucchiato persino quelle di *Roma città aperta*, come in fondo dimostra il silenzio dei media attorno ai settant'anni del film di Rossellini, uscito il 27 settembre del 1945 (anniversario di cui non ha parlato nessuno).

Lo scorso anno, Ken Loach è giunto a Roma per presentare *Jimmy's Hall* e ha scelto di rompere il protocollo andando al Pigneto: «Sono felice di presentare il mio film in periferia e non in centro», disse. Come se nulla fosse mutato, come se ci fossero ancora le baracche di *Accattone* e non le centrifughe zenzero e mela verde a sei euro. Non per nulla, qui il Pasolini della villa all'Eur lo teniamo quasi nascosto e forse se n'è occupato solo il film di Abel Ferrara.

Cosa direbbe Pasolini? Come sappiamo questo è uno dei mantra del nostro tempo, seguito a ruota da «Pasolini l'aveva predetto». Ci capita continuamente. Cosa direbbe Pasolini di come siamo diventati, cosa direbbe delle file per comprare l'i-phone, dei matrimo-

ni gay, dei tatuaggi, del porno di massa, della fine della sinistra, eccetera, eccetera. Mai nessuno che si interroghi su come reagirebbe ai menù pasoliniani o alle pillole 'corsare' distribuite come biscotti della fortuna. Forse sarebbe contento di vivere all'Eur.

#### Bibliografia

A. JAUBOURG, M. INNOCENTI JR., *Pasolini Pigneto, Il Bar Necci ai tempi di Accattone* – volume fotografico pubblicato proprio in concomitanza della manifestazione – “Pasolini Pigneto”, 8 maggio 2014, Roma.

M. MASNERI, 'Pigneto's Way', *Il Foglio*, 8 dicembre 2014.

A. MINUZ, 'Il cielo sopra il Pigneto', *IL* (mensile del Sole24Ore), febbraio 2015.

P.P. PASOLINI, 'Ma che colpo al cuore, quando, su un liso', in *La religione del mio tempo*, ora in *Id., Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, pp. 937-938.

### 3.6. Oltre Le mura di Sana'a...

#### Lo sguardo di Pasolini sulle città

di Salvo Arcidiacono

*la mescolanza delle due cose infastidisce,  
è un'incrinatura, un turbamento della  
forma, dello stile.*

P.P. Pasolini, *La forma della città*



Pasolini davanti le mura di Sana'a (1971) © Mario Tursi

Pier Paolo Pasolini a Sana'a di fronte le mura della città vecchia osserva i luoghi scelti come set di *Alibech*, unico episodio (peraltro poi non confluito nel montaggio finale) del *Decameron* non girato nel napoletano. Il 18 ottobre 1970, l'ultima domenica che avrebbe trascorso con la troupe nello Yemen del sud, con un po' di pellicola avanzata dalle riprese e con le ultime energie residue («energia e forza fisica mi son bastate, o perlomeno le ho fatte bastare – dirà poi il regista al *Corriere della Sera* – ci tenevo

troppo a girare questo documento») gira un cortometraggio in forma di appello all'UNESCO per la salvaguardia della città: *Le mura di Sana'a*.

Prodotto da Franco Rossellini, con la fotografia di Tonino Delli Colli e l'aiuto al montaggio di Tatiana Casini Morigi, il film è una sorta di reportage poetico, mandato in onda dalla Rai all'interno della rubrica *boomerang* il 16 febbraio del 1971 (in una forma embrionale in cui mancavano le sequenze su Orte e Sabaudia) e proiettato poi al Cinema Capitol di Milano in occasione dell'anteprima de *Il Fiore delle mille e una notte* (1974), opera per la

quale Pasolini era tornato a Sana'a per girare le scene dell'episodio di *Aziz e Aziza*. Le due sequenze sulle città di Orte e Sabaudia verranno aggiunte dopo che Pasolini realizzerà insieme al regista Paolo Brunatto *La forma della città* (1974), per una trasmissione Rai (*Io e...*) curata da Anna Zanoli, una storica dell'arte della cerchia di Roberto Longhi.

Lo sguardo di Pasolini verso, e attraverso, *Le mura di Sana'a* risulta emblematico della capacità dello scrittore di cogliere gli elementi architettonici come specchio dei mutamenti sociali, come accade del resto anche ne *La forma della città*. Se nel corto (il cui testo viene integralmente pubblicato dalla rivista *Epoca* il 17 marzo 1988) Pasolini si rivolge all'UNESCO «perché aiuti lo Yemen a salvarsi dalla sua distruzione, cominciata con la distruzione delle mura di Sana'a», nella trasmissione Rai sono le città di Orte e Sabaudia ad essere al centro della preoccupazione del regista. Questa attenzione alla 'forma della città' percorre trasversalmente tutta l'opera pasoliniana: si pensi ai reportage del 1951 dalla puglia per il *Quotidiano*, in cui Pasolini si lascia ammaliare dalla perfezione architettonica de *I Nitidi "Trulli" di Alberobello* (8 marzo 1951) descrivendo con ammirazione i luoghi in cui poi ambienterà il *Vangelo*. Si pensi altresì ai racconti *Dissolvenza sul mare del circeo* e *Testaccio*, usciti in rivista rispettivamente su *Quotidiano* (7 giugno 1951) e *La fiera letteraria* (7 ottobre 1951), che contengono un iniziale nucleo tematico cui Pasolini attinge per la realizzazione dei romanzi degli anni '50, nei quali gli elementi architettonici iniziano ad essere usati in una chiave non solo descrittiva e raccontati con 'l'occhio del regista'. Del resto per cogliere l'importanza della città e dei suoi elementi basta rileggere ciò che Pasolini stesso dice, in un'intervista rilasciata a Elio Filippo Acrocca nel 1957 (*La fiera Letteraria*, 30 giugno 1957): «Roma nella mia narrativa è stata la protagonista diretta».

La forza di questo sguardo emerge a pieno in *Un viaggio per Roma e dintorni* (*Vie Nuove*, 3 maggio 1959), in cui la descrizione degli elementi architettonici della città diventa spunto per raccontare una Roma «ignota al turista, ignorata dal benpensante», racchiusa in un'immagine molto distante da quella raccontata nei film neorealistici:

villaggi di tuguri, distese di casette da città beduina, frane sgangherate di palazzoni e cinema sfarzosi, ex casali incastrati tra grattacieli, dighe di pareti altissime e vi-coletti fangosi, vuoti improvvisi in cui ricompaiono sterri e prati con qualche gregge [...] Roma, si sa, formicola ancora di sottoproletariato (Trastevere, Borgo Panigo, Campo dei Fiori ecc. ecc.): e, quindi, di anarchia e malavita.

Tali elementi ritornano sia ne *La forma della città* che ne *Le mura di Sana'a* e attestano quella continuità tematica che emerge nell'ultima produzione del Pasolini corsaro e luterano:

Sabaudia è stata creata dal regime, non c'è dubbio, però non ha niente di fascista, in realtà, se non alcuni caratteri esteriori. Allora io penso questo: che il fascismo, il regime fascista, non è stato altro, in conclusione, che un gruppo di criminali al potere. E questo gruppo di criminali al potere non ha potuto in realtà fare niente, non è riuscito a incidere, nemmeno scalfire lontanamente la realtà dell'Italia. [...] Ora invece succede il contrario. Il regime è un regime democratico eccetera eccetera, però quella acculturazione, quella omologazione che il fascismo non è riuscito assolutamente a ottenere, il potere di oggi, cioè il potere della civiltà dei consumi, invece riesce ad ottenere perfettamente: distruggendo le varie realtà particolari, togliendo realtà ai vari modi di essere uomini che l'Italia ha, che l'Italia ha prodotto in modo storicamente molto differenziato. (*La forma della città*)



Qui lo sguardo pasoliniano rivela tutta la sua peculiarità: tramite la forma della città, infatti, Pasolini analizza la più intrinseca natura del fascismo, allo stesso modo in cui attraverso fenomeni di costume (la moda dei capelli lunghi o lo slogan della pubblicità dei jeans), eventi sportivi o trasmissioni televisive (Canzonissima o il Festival di Sanremo) riesce ad andare oltre e vedere la profonda natura della società italiana. In un'intervista rilasciata a Tommaso Anzoino nel 1971, spiegherà poi che il vero dramma è l'imposizione dall'alto di modelli culturali e non, e c'è poca differenza, in questa imposizione, tra un regime socialista ed uno neocapitalista:

Come in tutte le nazioni del terzo mondo ciò è indifferenziato: la società neocapitalista o socialista sono interscambiabili. Ambedue i modelli appartengono ad un mondo ugualmente avanzato, che, dall'alto della sua modernità, manda tecnici, che sono, indefinitiva, ugualmente repressivi. Non si sa quale sia la vera volontà, quella che si manifesta dal basso dei popoli medievali sopravvissuti – per qualche ragione misteriosa ma evidentemente buona – fino ad oggi.

La citazione dei popoli medievali non è casuale; sono molti i riferimenti alla purezza delle città antiche, come testimonia *Puro medioevo*, un paragrafo del già citato *I Nitidi "Trulli" di Alberobello*. Tornando indietro nel tempo lo sguardo di Pasolini coglie quel «passato senza nome» che sente di dover difendere, insieme all'architettura più povera:

Questa strada per cui camminiamo, con questo selciato sconnesso e antico, non è niente, non è quasi niente, è un'umile cosa. Non si può nemmeno confrontare con certe opere d'arte, d'autore, stupende, della tradizione italiana, eppure io penso che questa stradina da niente, così umile, sia da difendere con lo stesso accanimento, con la stessa buona volontà, con lo stesso rigore con cui si difende un'opera d'arte di un grande autore. [...] voglio difendere qualcosa che non è sanzionato, che non è codificato, che nessuno difende e che è opera, diciamo così, del popolo, di un'intera storia, dell'intera storia del popolo di una città. Di una infinità di uomini senza nome [...] con chiunque tu parli, è immediatamente d'accordo con te nel dover difendere un'opera d'arte d'un autore, un monumento, una chiesa, la facciata di una chiesa, un campanile, un ponte, un rudere il cui valore storico ormai è assodato. Ma nessuno si rende conto che invece quello che va difeso è proprio questo anonimo, questo passato anonimo, questo passato senza nome, questo passato popolare. (*La forma della città*)

Rivolti verso le mura di Sana'a, gli occhi di Pasolini si caricano di quella poeticità che risiede non solo nella capacità di percepire e cogliere un passato anonimo, ma anche nella forza di difenderlo con lo stesso rigore e con la stessa passione con cui ci si batte per l'opera d'arte di un grande autore: «in nome degli uomini semplici che la povertà ha mantenuto puri, in nome della grazia dei secoli oscuri, in nome della scandalosa forza rivoluzionaria del passato...».

#### Bibliografia

P.P. PASOLINI, *Romanzi e Racconti (1946-1961) e Romanzi e racconti (1962-1975)*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998.

P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998.

P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999.

P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 1998.

P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003.



## Articoli

P.P. PASOLINI, 'I nitidi "Trulli" di Alberobello', *Quotidiano*, 18 marzo 1951.

P.P. PASOLINI, 'Dissolvenza sul mare del circeo', *Quotidiano*, 7 giugno 1951.

P.P. PASOLINI, 'Testaccio', *La fiera letteraria*, 7 ottobre 1951.

P.P. PASOLINI, 'I vicoli di trastevere', *Unità*, 30 ottobre 1956, poi, come sezione 5 del poemetto *La ricchezza*, in *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961, ora in ID. *Tutte le poesie*, I, p. 897

P.P. PASOLINI, 'Un viaggio per Roma e dintorni', *Vie Nuove*, 3 maggio 1958, ora in ID., *Romanzi e Racconti (1945-1961)*, pp. 1454-1463.

P.P. PASOLINI, «La lunga strada di sabbia», *Successo*, a puntate 4 luglio, 14 agosto, 5 settembre 1959, ora in ID., *Romanzi e Racconti (1945-1961)*, p. 1479.

## Interviste

P.P. PASOLINI, intervista a cura di E. F. Acrocca, *La fiera letteraria*, 30 giugno 1957.

P.P. PASOLINI, intervista a cura di T. Anzoino, in T. ANZOINO, *Pasolini*, Scandicci, La Nuova Italia, 1970, ora in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, pp. 1656-1669.

## Film

P.P. PASOLINI, *Sopralluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo* [1961]

P.P. PASOLINI, *Il vangelo secondo Matteo* [1964]

P.P. PASOLINI, *Decameron* [1971]

P.P. PASOLINI, *Le mura di Sana'a* [1973]

P.P. PASOLINI, *La forma della città* [1974]

P.P. PASOLINI, *Il fiore delle mille e una notte* [1974]

### 3.7. Irrappresentabili Erinni

di Elisa Attanasio

*Sono stato razionale e sono stato  
irrazionale: fino in fondo.*

P.P. Pasolini, *Frammento alla morte*

Nel dicembre 1968 Pier Paolo Pasolini inizia le riprese (in Tanzania e Uganda) di *Appunti per un'Orestide africana*, film tratto dall'*Orestide* di Eschilo che avrebbe dovuto far parte di un progetto mai realizzato dal titolo *Poema del Terzo Mondo*, riguardante i cinque continenti in via di sviluppo (Africa, India, Paesi Arabi, America del Sud, Nord America).

Il tema principale degli *Appunti*, ricercato attraverso la lettura della tragedia traspota nell'Africa moderna, è la trasformazione delle Furie, definite fin da subito «le dee del terrore atavico, ancestrale», in Eumenidi, o meglio la possibile attuazione di tale processo, il quale consente infine che le divinità dei sogni e dell'irrazionale coesistano accanto alla democrazia razionale. Di particolare interesse è dunque l'immagine che Pasolini sceglie per le Erinni, «irrapresentabili sotto l'aspetto umano» e quindi rintracciabili solo nella mostruosità e nella terribilità di grandi alberi «perduti nel silenzio della foresta», che incarnano l'irrazionalità animale contrapposta alla ragione delle Eumenidi. Le Furie sono ritrovate, più in generale, nella solitudine, nei silenzi e nelle forme mostruose che può assumere la natura, proprio perché, come afferma la voce narrante, «sono le dee del momento animale dell'uomo». Così, di fianco all'immagine degli alberi, Pasolini ipotizza anche quella di una leonessa ferita, «perduta nel suo cieco dolore». La possibilità di concepire diversi alias per i 'personaggi' (vale per le Furie ma anche per Agamennone) veicola le

Fotogramma da *Appunti per un'Orestide africana* (1970)

l'autore riesce a rispettare la volontà di caratterizzarsi quale unico creatore dell'opera, dall'ideazione alla realizzazione. Questo intento parte da un presupposto metodologico: Pasolini cerca negli *Appunti* di riproporre le modalità creative di cui si serve in scrittura, caratterizzate da continue modifiche, cancellature, revisioni e riletture. Può farlo proprio in quanto unico autore: oltre a porsi fin da subito come concreto realizzatore delle scene (operatore di camera), presta anche la propria voce ad ogni immagine, esegue il montaggio e chiede personalmente a Gato Barbieri di commentare in senso musicale le riprese. Si tratta di un possesso completo, dall'intuizione all'espressione, che permette cambiamenti e correzioni: negli *Appunti* Pasolini dimostra di non avere bisogno di operatori, voci narranti, addetti alle luci, costumisti, e nemmeno di attori (è lui infatti a scegliere chi inquadrare in una moltitudine di volti). L'idea stessa di portare nell'Africa contemporanea la tragedia di Eschilo è modificata in corso d'opera: in un primo momento sono scelti l'ambiente e i personaggi, poi il racconto è interrotto da una parte musicale, che risponde alla nuova intuizione di Pasolini di «fare cantare anziché far recitare l'*Orestide*. Farla cantare per la precisione nello stile del jazz e, in altre parole, scegliere dunque come cantanti-attori dei negri americani».

È dunque all'interno di questo dispositivo che si inserisce perfettamente l'ipotesi della rappresentabilità delle Furie attraverso elementi naturali, ma non solo: Pasolini deve trovare una corrispondenza visiva per la trasformazione delle Erinni in Eumenidi. La centralità di questo momento (le Furie sono destinate a essere sconfitte e scomparire, e con esse a scomparire è il mondo degli avi, il mondo ancestrale) emerge d'altronde a partire dalla scelta stessa dell'ambientazione nell'Africa moderna, rivelata nel corso della prima intervista agli studenti africani, quando l'autore riconosce esplicitamente le analogie tra la situazione dell'*Orestide* e quella dell'Africa di oggi (si sottolinea in particolare la vicinanza tra la civiltà tribale africana e quella arcaica greca). D'altronde, per Pasolini l'apice della tragedia è costituito proprio dal momento in cui Atena attua la trasformazione: nella *Lettera del traduttore* si legge che «nessuna vicenda, nessuna morte, nessuna angoscia delle tragedie dà una commozione più profonda e assoluta di questa pagina». L'autore si mostra particolarmente interessato a questo passaggio, perché tocca uno dei nodi di tutta la sua poetica: le Eumenidi non si sostituiscono completamente alle Erinni, cancellandole, ma si compenetrano le une con le altre. Irrazionale, dopo aver perso il lato oscuro e distruttivo, permane: è questo il tema profondo dell'*Orestide*, che, come propone Pasolini, sembra

due idee portanti del progetto: la centralità dell'autore quale artefice unico e il pretesto degli appunti. Tale dicotomia è d'altronde rivelata fin da subito: nella prima inquadratura Pasolini, camera in spalla, si specchia nella vetrina di un negozio di una città africana, spiegando: «sono venuto evidentemente a girare, ma a girare che cosa? Non un documentario, non un film, sono venuto a girare degli appunti per un film». Credo sia precisamente con tale strategia che

Fotogramma da *Appunti per un'Orestiade africana* (1970)

riassumere la storia dell'Africa degli ultimi cento anni, cioè il passaggio brusco da uno stato selvaggio e a uno stato civile e democratico.

Avviandosi verso la conclusione, l'autore deve trovare un'immagine che possa rendere tale trasformazione, e quindi un'immagine dell'Africa nuova (sintesi dell'Africa moderna, indipendente e libera, e dell'Africa antica): tutto ciò sembra concretizzarsi in scene di danze tribali, dove può avverarsi la sintesi tra razionalità e irrazionalità (quella che Fusillo definisce «utopia della sintesi»). Pasolini riprende, infatti, la danza della tribù dei Wa-gogo: qui la trasformazione si mostra chiaramente. Quelli che un tempo erano movimenti carichi di significati profondi, ora sono solo gesti allegri, svuotati del loro antico valore: «ecco una metafora di quella che potrebbe essere la trasformazione delle Furie in Eumenidi». Un'altra situazione analoga, in grado di rappresentare poeticamente tale passaggio, è colta in occasione di una festa di matrimonio: di fronte alle immagini di donne che danzano accennando a un mondo magico, l'autore lascia la parola a Eschilo, citando il passaggio in cui Atena parla alle Furie subito dopo la loro trasformazione: «chi non capisce che è giusto accettare tra noi queste primordiali divinità, non capisce i contrasti della vita».

#### Bibliografia

M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Scandicci, La Nuova Italia, 1996.  
P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, 2 voll., Milano, Mondadori, 2001.

### 3.8. *Il maestro Pasolini e la 'meglio gioventù' del Friuli contadino* di Angela Felice

Correva l'anno, si leggeva un tempo nel più convenzionale incipit dei racconti storici. E nell'Italia del "tutti a casa", che con l'8 settembre del '43 si era illusa di essere uscita dalla guerra, corsero davvero i giorni del 1944. Nel segno della tragedia collettiva rotolarono anzi a precipizio, dovunque ma soprattutto in Friuli, terra travagliata dal confine sempre conteso, e in particolare a Casarsa, che la posizione geografica e militare – l'insediamento di caserme, il ponte sul Tagliamento, la presenza di una stazione ferroviaria di rilievo – aveva elevato a obiettivo strategico da colpire o da presidiare: per gli alleati che vi sganciavano bombe sull'abitato e sui treni; per i partigiani che vi compivano azioni di sabotaggio e disturbo; per i fascisti e i tedeschi occupanti che vi reagivano con rastrellamenti, carcerazioni o altre violenze ancora più cruente.

Casarsa, luogo materno di spensierate vacanze estive prima della guerra, non era più un tranquillo rifugio nemmeno per il giovane Pasolini, che magari temporaneamente, in attesa della fine del conflitto, aveva pensato di riparare proprio lì, in fuga dai pericoli belli-



Pasolini a Versutta in uno scatto di Elio Ciol

mani dei tedeschi, inferociti per il tradimento dell'alleato italiano.

Anche nell'*annus terribilis* del 1944 avvenne una nuova fuga, sia pure ristretta al raggio di una manciata di chilometri e resa obbligata dal precipitare della situazione. Nel maggio il fratello Guido aveva scelto la via partigiana sui monti di confine. Intanto il padre e ufficiale Carlo Alberto era fatto prigioniero degli inglesi e internato nel campo di Gondar, in Africa. Casarsa, paese sempre più minacciato, si svuotava un po' alla volta e 'sfollava' nei villaggi più sicuri del circondario, presso parenti o amici.

Così optarono per questa soluzione anche Pier Paolo e la madre, e in ottobre si ritirarono nel minuscolo borgo contadino di Versuta, nella stanzetta di una casa che Pasolini aveva adocchiato e affittato già l'anno precedente. Complici come due eleganti amici forestieri o quasi, scrisse poi Pasolini, come due giovani fidanzati, fecero il loro ingresso nel paesino per una sorta di esilio da leggenda avventurosa e all'inizio non senza un po' di sufficienza borghese verso un ambiente rustico così diverso dal loro.

Non fu però una residenza temporanea, come pensavano. E anche quel po' di sussiego cittadino fu presto smorzato e annullato dalla verità umana del semplice mondo popolare, oltre che dalla paura comune della guerra che anche lì si faceva sentire con il rumore degli aerei notturni, in volo sulle campagne con il loro carico di bombe.

Fu tuttavia in quella cornice atterrita, e forse proprio in reazione ad essa, che nel giovane Pasolini si acuì la febbrile tensione a resistere alla violenza in modi diversi da quelli armati e inoltre utili alla piccola comunità di quel «villaggio di dieci case» appena, sparpagliate tra campi e rogge attorno ad una antica chiesetta rosa. Allora, per il geniale poeta, già consacrato dall'attenzione clamorosa di Gianfranco Contini, Versuta si esaltò a eremo protetto di poesia, da fare, incentivare in altri e insegnare, come per la replica di un rinnovato *Decameron* al riparo dalla peste della storia violenta.

Ed ecco che Pasolini, proprio nella più defilata periferia contadina di un mondo altrove in fiamme, fondò l'Academiuta di lenga furlana, un cenacolo-laboratorio di poesia, cultura e ricerca linguistica la cui poetica era «l'estetica del cuore, non del cervello» e in cui raccolse attorno a sé amici, poeti, ragazzi, giovani artisti dal talento in formazione. E, ancora, ecco che vi avviò una scuoletta privata, libera, oggi diremmo a tempo pieno, aperta a *fantassins* del posto cui la guerra impediva la frequenza alle lezioni regolari. Tutti poeti in potenza, quasi fanciullini pascoliani e «Muse a piedi scalzi», come li chiamò, che venivano da case in cui il libro non c'era e anche solo l'idea di un'attività disinteressata era un lusso o un'ipotesi impensabile. Eppure dei suoi scolari contadini il maestro mirabile portò alla

ci che parevano minacciare Bologna con rischi più elevati. Sul finire del 1942 vi si era dunque trasferito con la madre e il fratello Guido, sistemandosi alla meglio nella grande casa Colussi, nido caldo di affetti protettivi e femminili, pieno di zii, zie e cugini. Con un rocambolesco viaggio di fortuna da Livorno, dove faceva il servizio militare, vi era rientrato anche dopo l'8 settembre '43: una fuga pure in quel caso, dopo essere riuscito per un soffio a non cadere nelle



luce e valorizzò la poetica vena d'oro, facendola esprimere in versi, friulani e italiani, di vergine purezza e portandola anche all'onore pubblico della stampa, alla pari delle poesie degli autori più adulti, sulle pagine degli *Stroligut*, le riviste letterarie fondate e animate in Friuli da un Pier Paolo già infaticabile. E molti furono anzi contagiati e segnati per sempre da quella incredibile *paideia* di campagna: e infatti chi divenne poi poeta e scrittore per davvero, come Nico Naldini, chi fotografo, come Bruno Bruni, chi pittore, come Federico De Rocco, peraltro già avviato allora sulla buona strada dell'arte, chi perfino prete e missionario in Africa, come Dante Spagnol.

Giovanissimo, 15 anni appena, era anche Elio Ciol, fotografo tuttora vivente destinato in seguito a una lunga carriera di grande maestro della luce da catturare sulla carta. A lui, *frut* di Casarsa, si deve uno scatto dal valore preziosissimo, non solo perché è un documento raro dell'incanto pasoliniano di Versuta, ma anche perché ne seppe cogliere, o oggi ne lascia immaginare, il particolare fervore giovanile.

Siamo dunque nel 1944, all'esterno della chiesetta rosa, sul prato che in *Atti impuri* Pasolini descrisse verdissimo. Posizionato in seconda fila, terzo da sinistra, alle spalle dei suoi *zuvinins*, lui è lì, lontano dal protagonismo della guida riconosciuta, come in effetti era per tutti, quasi intimidito e serio nel volto, appena ombreggiato da un vago sentore di malinconia. Attorno a lui, secondo una gerarchia anagrafica non negoziabile, sono disposti gli altri: i più grandi dietro, i più piccoli davanti, e tutti infagottati in abiti da poveri, raffazzonati alla meglio e, si immagina, rattoppati. Pare la foto scontata di una 'ingessata' classe scolastica, con la sola variante di un maestro talmente giovane da non distinguersi più di tanto dai suoi alunni. Eppure, a guardar bene, piccoli segni rivelano l'allegria scompostezza latente del gruppo, appena bloccato e messo in posa da un fermo-immagine provvisorio. C'è chi sorride, infatti, chi si mette di profilo, chi guarda da tutt'altra parte rispetto al fotografo, chi posa la mano sulla spalla del compagno. Volando di fantasia, si potrebbe anche immaginare che immediatamente dopo lo scatto la brigata si sia scatenata in grida e giochi su quello stesso prato calpestato in altre occasioni per gioiose partitelle di calcio insieme al maestro e con una palla di stracci.

È un'immagine tenera da 'meglio gioventù' della vita e della poesia, isolata nel cuore della guerra e in seguito destinata a ingiallire, una volta che si esaurì la stagione friulana di Pasolini e il poeta fu espulso con ignominia dal suo Eden rustico. La *meglio gioventù* sarebbe diventata poi il titolo di un libro consuntivo, un mito e un oggetto di nostalgia. Trent'anni dopo l'oasi e l'idillio di Versuta, con la foto che ne immortalava la dolce innocenza, la gioventù si sarebbe rovesciata in «nuova», i giovani in esseri «infelici» coi capelli lunghi e l'antico poeta-maestro in 'corsaro' dal volto scavato e dall'irriducibile slancio polemico. Ma questo è un altro discorso.

#### Bibliografia

- F. CADEL, *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Lecce, Manni, 2002.  
P.P.PASOLINI, *Un paese di temporalis e di primule* [1993], a cura di N. Naldini, Parma, Guanda, 2015.  
R. CARNERO, A. FELICE (a cura di), *Pasolini e la pedagogia*, Venezia, Marsilio, 2015.



## #4. Una disperata vitalità

### 4.1. Il calcio di poesia

di Giacomo Manzoli



C'è un libro o un saggio su quasi tutto quello che ha fatto Pasolini nella sua vita. Ammesso che si possa ancora prendere per buona la teoria della doppia articolazione su cui si baserebbero sia la lingua del cinema sia quella della realtà, le circostanze hanno portato ad una paradossale accumulazione di speculazioni. Si è iniziato, ovviamente, dai testi che si occupavano della storia nel suo insieme (la vita e le opere di PPP). Quando il tema si è saturato, si è passati ad analizzarne i

differenti «sintagmi», accorpatisi o scomposti: il cinema di Pasolini, le sceneggiature di Pasolini, le poesie di Pasolini, per poi concentrarsi, in modo sempre più parziale e capillare, su ciascuna singola componente di questi «monemi»: il singolo film, il singolo verso, le relazioni connettive, tutto ciò che stava dietro e davanti ad esse, i documenti rivelatori e ogni minimo scartafaccio. Quando anche su ciascuno di questi aspetti si sono moltiplicati i testi, le notazioni, i punti di vista, si è giunti ad analizzare con la stessa pedante acribia anche i «fonemi pasoliniani», gli elementi spuri, magari isolati dal contesto, privi di un senso autonomo. Singoli fatti bruti, inquadrature non montate, capaci di dire tutto e il contrario di tutto, come qualsiasi fotografia; capaci di manipolare, dunque utili per partecipare alla beatificazione e al linciaggio – due facce della stessa medaglia – che ancora impedisce di storicizzare Pasolini e lo obbliga a essere ininterrottamente ucciso, da quarant'anni a questa parte.

Due aspetti sono però difficilmente manipolabili, perché hanno a che fare con una dimensione dell'essere talmente profonda, incorporata, comunicabile e comunicata su un piano così intimo e diretto che è impossibile metterci sopra troppe sovrastrutture. Sono il modo di vestire e il piacere di muoversi. Detto in altri termini, l'amore mai rinnegato, tutt'altro, di Pasolini per la moda e per lo sport – il gioco del calcio in particolare.

Anche su questi due temi, apparentemente così bizzarri e marginali – chi si è mai occupato di come vestiva Carducci? E quali erano le attività ricreative più amate dal Manzoni? – ci sono oggi dei saggi, peraltro assai interessanti. Segnatamente, *L'eleganza Fazio*. *Pasolini e l'abito maschile* (Marsilio, 2007) di Paola Colaiacomo e una serie di scritti di Giovanni Santucci, Angela Molteni e altri sulle passioni sportive del poeta. E circolano sul web, facilmente accessibili, le immagini di *Comizi d'amore* in cui Pasolini conversa con Bulgarelli e gli altri giocatori del Bologna, le sue apparizioni televisive per commentare il Giro d'Italia e una serie considerevole di fotografie che lo ritraggono mentre gioca a pallo-



ne. Fra queste, le più note e commentate riguardano un momento celebrativo, artatamente costruito, in qualche modo funereo. Forse l'ultima partita di Pasolini, quella celebre fra le truppe di *Novecento* e di *Salò*, tenutasi a Parma, dietro al Tardini, per festeggiare il compleanno di Bertolucci, che ovviamente se ne tenne alla larga. Immagini tristi, come predisposte per una divulgazione mediatica (tant'è che il giorno successivo erano già su tutta la stampa, prima locale e poi nazionale). Per una partita che Pasolini giocò male, forse perché, a una certa età, correre sulla fascia diventa proibitivo, forse perché semplicemente di cattivo umore. E infatti uscì prima, contrariato, scontento, infelice, come certe star del firmamento professionistico quando vengono sostituite dall'allenatore o espulse, dopo una sconfitta da dimenticare, in polemica con se stessi e con il mondo.

Ma non è quella l'immagine del Pasolini calciatore e calciologo che preferiamo ricordare. Di immagini più belle, gioiose, spontanee, ce ne sono tante. Ma fra tutte quelle che abbiamo visto ce n'è una che risulta indimenticabile, quasi miracolosa per la sua qualità sintetica e per immediatezza.

Dispiace doverla spiegare, perché sembra quasi di violentarla e banalizzarla, ma ne vale la pena. Perché siamo in un campetto di periferia, forse in un lotto edificabile (ma tutt'altro che edificato) di un quartiere che sta nascendo nel modo irregolare con cui è nata tutta la Roma periferica, la borgata, forse tutta Roma, comprese Piazza Venezia, San Pietro e i Fori Imperiali.

In questa foto c'è un signore serio e maturo che corre dietro a un pallone, in mezzo a una folla di ragazzi di borgata. È vestito di tutto punto, giacca, scarpe eleganti, gilet e cravatta, e ha lo sguardo fisso sulla sfera, come dovesse scagliare il tiro della sua vita in una finale del campionato del mondo. Intorno a lui, vestiti con maglie di fortuna, a maniche lunghe o corte, calzoni lunghi o corti, un esercito di ragazzetti che si guardano fra loro sorridendo. Sullo sfondo, in alto, un solo traliccio dell'elettricità, senza parenti, come un segno di modernità abbandonato a se stesso, un totem.

Ancora, ai bordi, i casermoni dell'Ina-Case, la location privilegiata di tanti racconti pasoliniani, il fiore all'occhiello di un'amministrazione che stava provvedendo all'inserimento urbano di masse di diseredati che abbandonavano le campagne dei latifondi per entrare nella modernità industriale, e la pietra dello scandalo dell'abusivismo e della speculazione. L'una e l'altra cosa assieme e a giorni alterni. Casermoni spuntati in modo improvviso e irregolare al centro del nulla, fra lotti edificabili che a breve sarebbero stati occupati anch'essi e una campagna ancora del tutto priva di infrastrutture.

Attorno ad essi, la peggio gioventù dell'Italia del boom economico, la futura ossatura di quella Roma cialtrona e volgare che ancora oggi costituisce la fauna umana della Capitale e che Pasolini amava visceralmente, avendo ribaltato la decadenza selvaggia dei volti e del linguaggio nella paradossale resistenza di una purezza antica allo schema ideologico ed esistenziale della rivoluzione borghese. Insomma, attorno a lui c'è praticamente tutto il cast della *Ricotta* e del *Vangelo secondo Matteo*. Con i capelli ancora corti, le camicie con le maniche lunghe ancora non risvoltate, le andature pigre e impacciate dei fratelli Citti e di Ninetto, i sorrisi beffardi e timidi al contempo.

Al centro dell'immagine, in basso, Pier Paolo Pasolini sta correndo dietro al pallone, giocando una sua partita immaginaria. Nel senso che la potenza della foto sembra esplodere proprio nel contrasto, nella contraddizione. Quella piuttosto ovvia, fra l'età del giocatore e la serietà dell'abito, del tutto fuori contesto, fuori posto, rispetto ad una partita di calcio su un campo di periferia. E il paradosso raddoppia quando ci si rende conto che questo alieno – basta notare il suo sguardo, letteralmente assorbito dal pallone – è l'unico che sta giocando davvero, che si sta impegnando, in mezzo a un gruppo di autoctoni,

perfettamente inseriti nell'ambiente, che prendono il pallone per quello che è: un gioco.

Ecco, probabilmente in questa immagine c'è tutto Pasolini. Il poeta-*podema* che si ingegna per raccontare, fisicamente, la sua storia, restando rigorosamente legato ai codici della realtà e alla lingua della poesia. Il serio apologeta della borgata, il severo critico della mutazione antropologica e della società dei consumi, circondato da una folla di esclusi che lo guarda con tenerezza e sembra suggerirgli di darsi una calmata, di prenderla con filosofia. Che correre dietro a un pallone non era una questione di vita o di morte ma solo un modo per stare insieme e far passare il tempo. Quello necessario a far sì che la modernità arrivasse a completare anche quella parte di Roma e di cui tutti avrebbero beneficiato.

Ecco, l'immagine di questo bambino-adulto, totalmente immedesimato nella sua fantasia, pieno di passione e ideologia anche nel giocare una partita di pallone tutta sua, fuori tempo (massimo) e fuori luogo, con la concentrazione di un Biavati o di un Pascutti, spiega Pasolini meglio di mille saggi e convegni. La tenerezza infinita e tutto l'affetto che è ancora capace di suscitare.

#### Bibliografia

P. COLAIACOMO, *L'eleganza faziosa. Pasolini e l'abito maschile*, Venezia, Marsilio, 2007.

A. MOLTENI, 'Pasolini: Il calcio «è» un linguaggio con i suoi poeti e prosatori', in *Pasolini e il calcio, passione di una vita*, < <http://www.centrostudipierraolopasolinicasarsa.it/panoramiche/pasolini-e-il-calcio-passione-di-una-vita/> > [accessed 30 luglio 2015].

P.P. PASOLINI, 'Il calcio è un linguaggio con i suoi poeti e prosatori', in *Id.*, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, II, pp. 2545-2551.

V. PICCIONI, *Quando giocava Pasolini. Calci, corse e parole di un poeta*, Arezzo, Limina, 1996.

G. SANTUCCI, 'Il calcio di Pasolini', *Storie*, 37-38, 1999.

#### 4.2. L'urlo di Pasolini

di Michele Guerra

La sera del 22 settembre del 1962, alla prima romana di *Mamma Roma*, Pasolini prende a schiaffi un giovane studente di estrema destra che gli urlava «Pasolini, in nome della gioventù nazionale, ti dico che fai schifo». Lo studente reagisce e a sua volta colpisce Pasolini, dando soddisfazione, ad esempio, a *Lo Specchio* che intitola un articolo (di rara volgarità e tetro godimento) *Hanno battuto le mani a "Mamma Roma" sulla faccia di Pasolini*. In quelle poche righe, l'anonimo articolista racconta di un Pasolini picchiato, salvato solo dall'intervento di Sergio Citti («che si notava per la particolare distinzione») e infine ritiratosi tra le fila dei suoi sodali «Laura Betti, l'attore dalla faccia di mattone Ettore Garofalo, Pietro Murgia, l'assistente alla regia Banchero, il regista Bertolucci con Adriana Asti e ultimo Alberto Moravia». Vengono pubblicate tre fotografie, due con Pasolini (nell'atto di sferrare il suo



Copertina di *Lo Specchio*, 23 settembre 1962



Pier Paolo Pasolini prende a schiaffi uno studente di estrema destra (1962)

socio-politico-culturale del nostro cinema...). A guardarle oggi, Pasolini è come l'avremmo voluto sempre vedere: teso, pronto a scattare, incapace di porgere l'altra guancia, inadatto alle iconografie da *Ecce Homo*, servo umile delle verità scomode, concentrato di tutto ciò che di minoritario o contraddittorio può esistere. Non c'è, nella fotografia del Pasolini picchiatore, nessuna voluttà nella sofferenza, nessun nemico nascosto, nessuna conoscenza certa priva di prove, ma c'è la ribellione del corpo, negli occhi semichiusi dietro gli occhiali spessi, nei denti digrignati che cancellano le spigolosità familiari del viso (così evidenti, invece, nell'immagine del Pasolini colpito), nel piccolo pugno fermato lontano dal suo bersaglio.



Pier Paolo Pasolini prende a schiaffi uno studente di estrema destra (1962)

«Eppure questi sentimenti Pasolini li vuole dominare e li vuole «riordinati subito, com'è mia antica abitudine, in pensieri, in sforzo di capire: in amore, infine». Quel che gli manca, e gli facilita il compito di riordinare i sentimenti, di trattenere l'urlo bestiale, è la possibilità effettiva di trovarsi faccia a faccia con il nemico, che invece d'improvviso gli si para davanti al Quattro Fontane. E Pasolini lo picchia. *Lo Specchio* non lo scrive, ma Pasolini ha preso a schiaffi uno studente e non se ne pente. Sempre su *Vie Nuove*, si sfoga così,

colpo e tramortito dal colpo dell'altro) e una con Sergio Citti che si getta a peso morto sullo studente, atterrandolo.

A guardarle oggi, quelle foto, Pasolini non è, come vorrebbero i redattori di quelle pagine, il debole frocio, l'esangue intellettuale, il noioso comunista che poi, dopo averle prese di santa ragione e aver tentato «di reagire con poco profitto», se ne va con gli amici al party offerto da Anna Magnani per festeggiare l'uscita del film (ci sarebbero già abbastanza

elementi per uno studio socio-politico-culturale del nostro cinema...). Prima ancora che *Mamma Roma* uscisse, Pasolini scriveva su *Vie Nuove* che quel film gli dava la sinistra impressione di non potersi permettere di sbagliare mai un'opera e gli riportava nell'animo l'infantile paura «di essere condannato innocente». Quello che prova di fronte a questo assalto di timori è «un senso di rivolta, di ripugnanza, di esasperazione che non ha equivalenti: qualcosa che non si può esprimere se non nell'urlo bestiale, nella furia epilettica».



a distanza di tre mesi dal primo articolo su *Mamma Roma*:

Dovrei vergognarmi di quella mia reazione improvvisa, degna della giungla: sono “partito per primo”, come dicono i tanto disapprovanti ragazzacci del suburbio, e gli ho dato un “sacco di botte”. Dovrei vergognarmi, e invece devo constatare che [...] provo una vera e propria soddisfazione: finalmente il nemico ha mostrato la sua faccia, e gliel’ho riempita di schiaffi, com’era mio sacrosanto diritto.

Pasolini, che solo pochi mesi prima scriveva di ritenere ancora valido «il metodo di lotta di Cristo: la non violenza, la mitezza, la persuasione», si trasforma in picchiatore, anche se solo per un attimo e poi toccherà a Sergio Citti fargli vedere come si lotta corpo a corpo, per terra. Ma in quell’attimo è esploso l’urlo brutale, hanno prevalso la rivolta, la ripugnanza, l’esasperazione; e a guardarlo fisso, in quella posa inusuale, torna in mente la fine di *Teorema*:

È impossibile dire che razza di urlo  
sia il mio: è vero che è terribile  
– tanto da sfigurarmi i lineamenti  
rendendoli simili alle fauci di una bestia –  
ma è anche, in qualche modo, gioioso,  
tanto da ridurmi come un bambino.  
È un urlo fatto per invocare l’attenzione di qualcuno  
o il suo aiuto; ma anche, forse, per bestemmiarlo.  
È un urlo che vuole far sapere,  
in questo luogo disabitato, che io esisto,  
oppure, che non soltanto esisto,  
ma che so. È un urlo  
in cui in fondo all’ansia  
si sente qualche vile accento di speranza;  
oppure un urlo di certezza, assolutamente assurda,  
dentro a cui risuona, pura, la disperazione.  
Ad ogni modo questo è certo: che qualunque cosa  
questo mio urlo voglia significare,  
esso è destinato a durare oltre ogni possibile fine.

C’è molto del ‘monumento’ Pasolini in queste parole, ma se le rileggiamo avendo negli occhi il Pasolini furioso delle Quattro Fontane, quasi davvero gioiamo di quella momentanea incapacità a «dominare», a «riordinare», di quella fulminea sospensione dell’«amore, infine» e ci sembra di riuscire a protrarre quell’urlo isolato oltre ogni possibile fine...

#### Bibliografia

P.P. PASOLINI, *Teorema*, Milano, Garzanti, 1968.

P.P. PASOLINI, ‘Come un incubo dell’infanzia’, *Vie Nuove*, 28, XVII, 12 luglio 1962, ora in ID., *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-65*, a cura di G.C. Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1977, pp. 207-210.

P.P. PASOLINI, ‘Sfogo per «Mamma Roma»’, *Vie Nuove*, 40, XII, 4 ottobre 1962, ora in ivi, pp. 227-232.

s.a., ‘Hanno battuto le mani a “Mamma Roma” sulla faccia di Pasolini’, *Lo Specchio*, 23 settembre 1962.

#### 4.3. *Dall'album Pasolini/Callas* di Claudio Bisoni

A cavallo tra anni Sessanta e Settanta Pasolini e Maria Callas si frequentano in modo assiduo per ragioni di lavoro e non solo. I fotografi sono all'opera. Certi scatti restano nella memoria, consegnati per sempre agli archivi: un bacio sulla bocca in aeroporto, per la gioia dei rotocalchi che cercarono di alimentare prevedibili equivoci. E poi: in spiaggia a Sabaudia; ad Aleppo; in Cappadocia e a Grado, nel caldo dell'estate del 1969, lei in pesantissimi costumi di scena e lui, come di consueto, senza una traccia di fatica o sudore, in abiti candidi e freschi, mentre la dirige sul set; in motoscafo d'estate a Trigonissi; e ancora in Mali, in compagnia di Moravia e Morante, in altre educative peregrinazioni, come si addiceva a quei compagni di viaggio (registriamo le reciproche adattabilità: lei che si piega a dormire in branda con la Maraini, lui che fa altrettanto con lo yacht "Cristina"); le conferenze stampa e la prima parigina di *Medea*. E così via.



Pasolini, in secondo piano, con Maria Callas e Franco Rossellini a Parigi, per la prima di *Medea*

Tra tutte le serie che compongono l'album Pasolini/Callas trattengo questo scatto fatto al volo, in prossimità della prima parigina di *Medea*. Non certo una bella foto. Ma una foto in cui nessuna 'posa' è possibile. Di fronte agli obiettivi, esposti alle luci dei flash, la Callas e Franco Rossellini in primo piano, dietro PPP, pressappoco irriconoscibile, (auto?)confinato quasi a bordo campo, forse titubante, a confermare una generale perplessità che investe quasi tutte le immagini catturate in occasioni mondane con la cantante. È come se il singolo scatto raccogliesse su di sé un certo timore per l'uso pubblico che l'intero album PPP/Callas avrebbe potuto generare. Timore non infondato. Perché è l'interezza dell'album che, a quasi mezzo secolo di distanza, riverbera significati non previsti. Più gli aneddoti e gli scatti fotografici aumentano intorno a questo binomio improbabile, più mettiamo in fila i momenti di lavoro sul set, di intimità al riparo dalle serate mondane, di raccoglimento e confessione dei reciproci 'conflitti interiori', e più aumenta la vertigine dell'Inautentico. Ecco dunque PPP che dipinge per la musa e la ritrae utilizzando gli elementi della Natura come petali, terra, frutta macerata e succhi di fiori (pare che Nadia Stancioff, assistente della Callas e fucina di aneddoti non so quanto volontariamente maligni, abbia sentito il poeta sussurrare senza ironia una frase in seguito foriera di interpretazioni dietrologiche impossibili da ricordare qui: «Questo è fare arte. Ora deve asciugare al sole per ventiquattr'ore. Ne farò tre soltanto, e uno sarà per te»). Ed ecco le poesie e i versi che lui le dedica. E quando questi verranno senza indugio sparpagliati in più sedi



editoriali (Su *Nuovi Argomenti*, in appendice alla sceneggiatura di *Medea* e in sezione apposita in *Trasumanar e organizzar*) e i critici taceranno distratti, PPP si auto-recensirà polemicamente su *Il Giorno* del 3 giugno 1971, indisposto almeno in apparenza a sospettare dietro al silenzio una qualche forma di cortesia.

In particolar modo, con la distanza del tempo trascorso e per uno strano scherzo del caso, mi pare che l'album PPP/Callas sia a rischio di contaminazione con schegge di due immaginari lontanissimi dalla legacy pasoliniana.

In primo luogo una tranche di mitologia dannunziana. Con tutte le differenze che intercorrono tra la coppia D'Annunzio/Duse e la partnership Pasolini/Callas, neppure sfuggono i punti di contatto. Tra i quali: la parabola del poeta che riplasma una nuova figura nella creatura del palcoscenico, la diva che si scopre 'umile' materia nella mano del poeta, l'epistolario incrociato, la voglia di corrispondenze tra spiriti eletti. Ora, tutti sappiamo quanto PPP abominasse D'Annunzio in pubblico e in privato. Ma Carmelo Bene non è stato l'unico a leggere dietro il rifiuto un esempio di angoscia dell'influenza, anche se è stato uno dei più chiari ad affermarlo: «Bastava farne il nome e volavano i piatti, con tutte le tovaglie [...] Era un suo *côté*, il *Vate*, che voleva rimuovere. Glielo ripetevo. S'incazzava di più ».

In secondo luogo, e se possibile ancora più inaspettatamente, troviamo un'immagine pacificata dell'omosessualità. Ben difficile conciliare la visione di Pasolini come campione della gayness antisociale con le foto di una coppia così poco queer: lei nei panni di una odierna *fag hag*, lui in quella del sessualmente innocuo *gay friend*.

Sappiamo quanto sia presente sulla scena pubblica la corrente degli studiosi di Pasolini che non perde occasione per mostrarsi preoccupata: l'eredità del poeta sarebbe in pericolo, minacciata dagli avversari di ieri e di oggi o, più tragicamente, dall'oblio e da una società non più interessata a riconoscere un certo profilo di intellettuale. Ma se l'immaginario canonico pasoliniano resiste così bene su più fronti, compreso quello delle interferenze appena messe in gioco con leggerezza (se non in salsa piccante) e queste stesse interferenze le sa trattare per ciò che in parte anche sono – cioè come tendenziosità, faezie o azioni di disturbo – lo si deve probabilmente al fatto che si è dimostrato capace di resistere a tutto. E quindi resisterà ancora.

#### Bibliografia

P.P. PASOLINI, 'Appendice a *Medea*', in ID., *Medea. Un film di Pier Paolo Pasolini*, Milano, Garzanti, 1970.

P.P. PASOLINI, *Trasumanar e organizzar*, Milano, Garzanti, 1971.

#### 4.4. A un passo dal genocidio

##### *I ragazzi, il juke-box e il ballo*

di Elena Porciani

Siamo all'inizio di *Uccellacci e uccellini*: Totò e Ninetto, comparsi da un' indefinita strada della periferia romana, arrivano in un isolato casolare adibito a bar. Mentre Totò ordina da bere, Ninetto non resiste alla tentazione di aggregarsi ai ragazzi che, di fronte a un juke-box, stanno ballando sulle note di uno scatenato rock. Prima gli rivolge la parola il compare più effeminato, che a un certo punto, senza spiegazioni, si ritirerà dal ballo; poi si unisce anche il capelluto barista, che mostra a Ninetto i quattro passi della disordinata coreografia del gruppo. Nelle inquadrature frontali, come nell'immagine, i ragazzi sembrano muoversi su una sorta di improvvisato palcoscenico, da recita paesana, in cui la

tenda a frange della porta funziona da quinta per l'entrata e l'uscita dei personaggi. Ne scaturisce un'accentuazione dell'aspetto iconico-performativo dei corpi nonché del significato ludico del ballo, interrotto soltanto dall'arrivo dalla corriera che riporta i ragazzi alla realtà: mentre la musica continua a suonare, li vediamo – in campo lungo – allontanarsi dal bar e rincorrere a perdifiato il mezzo che li sta lasciando a piedi.

Siamo anche a metà circa degli anni Sessanta; il film, ideato nel 1965 e presentato al Festival di Cannes l'anno dopo, segue di non molto una dichiarazione rilasciata da Pasolini nell'ambito dell'inchiesta sulle canzonette promossa da *Vie nuove* nel 1964:

Sulle 'canzonette' potrei dare due tipi di risposte del tutto contrari. Niente di meglio delle canzonette ha il potere magico, abietamente poetico, di rievocare un "tempo perduto". Io sfido chiunque a rievocare il dopoguerra meglio di quel che possa fare il *Boogie-Woogie*, o l'estate del '63 meglio di quel che possa fare *Stessa spiaggia stesso mare*. Le "intermittences du coeur" più violente, cieche, irrefrenabili sono quelle che si provano cantando una canzonetta. [...] Aggiungo infine che non mi dispiace il timbro orgiastico che hanno le musiche trasmesse dai juke-boxes. Tutto ciò è vergognoso, lo so: e quindi contemporaneamente devo dire che il mondo delle canzonette è oggi un mondo sciocco e degenerato. Non è popolare ma piccolo-borghese. E come tale profondamente corruttore. La Rai Tv è colpevole della diseducazione dei suoi ascoltatori anche per questo. I fanatismi per i cantanti sono peggio dei giochi del circo.

Da un lato, Pasolini appare consapevole che le canzonette fanno parte di quell'industria dell'intrattenimento che corrompe e diseduca il pubblico; dall'altro, però, ne riconosce la potenza simbolica, la prepotente capacità di creare associazioni prerazionali, in grado di agire non solo sulla memoria involontaria dei singoli individui, ma anche sulla costruzione identitaria di una comunità. Ancora più esplicitamente nel 1968, dalle colonne del



Fotogramma da *Uccellacci e uccellini* (1966)

*Tempo*, avrebbe parlato di «una certa poesia della canzonetta stupida, quale fatto brutto della realtà, che tuttavia [...] ha il potere fisico di concentrare in sé molta esistenza di un certo momento degli anni attraverso cui viviamo».

Inevitabilmente queste parole si ergono a commento dell'immagine da cui abbiamo preso le mosse. In primo luogo, il fatto che nello stesso discorso Pasolini menzioni il *boogie-woogie* e poi il tormentone *Stessa spiaggia stesso mare* ci fa capire come, a suo avviso, anche la musica rock di provenienza anglosassone faccia parte dell'universo pop; non a caso, «canzonetta di tipo negro-americano» l'aveva definita in una precedente inchiesta promossa da *Avanguardia* nel 1956. Questo ci autorizza a considerare il ballo dei ragazzi in *Uccellacci e uccellini* un momento cruciale della rappresentazione della musica pop nell'opera pasoliniana, in nome della comune appartenenza dei corpi e dei suoni alla fisi-



cità poetica della realtà, come si evince anche dalla sceneggiatura:

Ninetto va, facendo apposta la camminata strascicata del malandro, nato stanco, verso il banco: ma in quella ecco un'esplosione. È il juke-box. Romba una musica assordante: i Beatles, i Beatles!

Intorno al juke-box, si sono radunati i quattro cinque burinelli, tozzi, coi loro fagotti sotto il braccio.

Già da questi accenni si intuisce come la presenza delle canzoni in Pasolini, seppure minoritaria rispetto al suo uso della musica classica o popolare, sarebbe comunque meritevole di un'indagine approfondita: dai ritornelli cantati dai ragazzi di vita alla passione rock dei teddy boys della *Nebbiosa*, dalla 'canzoni di moda' che suona Nicolino in *Strade di Roma* ai ragazzi che ballano il twist nei titoli di testa della *Ricotta*, dalla colonna sonora di *Comizi d'amore* alle filippiche contro Sanremo e Canzonissima. Conviene però adesso concentrarsi sull'aggiunta che Pasolini fa quasi di straforo alla propria 'vergognosa' ammissione a *Vie nuove*: il 'non dispiacere' che gli procura il «timbro orgiastico» del juke-box. Ciò che viene pronunciato tra parentesi, in termini negativi, a malapena sfuggito all'autocensura, risulta spesso decisivo e così è per questa affermazione, che ci illumina su quanto la sequenza del ballo sia impregnata di piacere erotico-estetico: rappresentando quegli ingenui e goffi corpi che si muovono spensieratamente, dimentichi dei loro doveri quotidiani, ma anche in preda a una primitiva estasi rock, Pasolini celebra la grazia sessuale dei ragazzi che hanno costituito l'oggetto della sua mitografia. E la circostanza che la canzonetta, invece che un pezzo dei Beatles, sia un brano strumentale non fa che accrescere la forza delle immagini.

Una simile celebrazione, tuttavia, ha i tratti, oltre che della festa, anche del congedo: all'interno non solo della formazione di compromesso tra comico e tragico che è di per sé *Uccellacci e uccellini*, ma più precipuamente nell'orizzonte del rapporto contraddittorio di Pasolini nei confronti della natura bifronte, di commerciale *Erlebnis*, della musica pop. Siamo, come si diceva, a metà circa degli anni Sessanta; sta per accadere qualcosa, agli occhi dell'autore, di spaventoso:

La prima volta che ho visto i capelloni, è stato a Praga. [...] Cosa dicevano, col linguaggio inarticolato nel segno monolitico dei capelli, i capelloni del '66-'67? [...] Ed ecco che una sera, camminando per la strada principale, vidi, tra tutti quei ragazzi antichi, bellissimi e pieni dell'antica dignità umana due esseri mostruosi [...]. Il ciclo si è compiuto. La sottocultura al potere ha assorbito la sottocultura all'opposizione e l'ha fatta propria [...] Ora così i capelli lunghi dicono, nel loro inarticolato e ossesso linguistico di segni non verbali, nella loro teppistica iconicità, le «cose» della televisione e delle *réclames* dei prodotti [...].

Sono stralci, questi, del celebre «*Discorso*» *dei capelli*, con cui il 7 gennaio 1973 Pasolini inaugurò la sua collaborazione al *Corriere della sera*. La musica pop non è nominata, ma la evocano la contiguità con le serie sottoculturali menzionate e il taglio di capelli dei due «esseri mostruosi», corti davanti e lunghi dietro, come li portava nel '72 la popstar più importante del decennio, il David Bowie di *Ziggy Stardust*. Se, come ha notato Bazzocchi, la repulsione ideologica verso il neofascismo consumistico si nutre della concreta, corporea delusione estetica nei confronti dell'omologazione in corso dei corpi e dei comportamenti, si capisce come la sequenza di *Uccellacci e uccellini* fotografi la mutazione antropologica neocapitalistica a un passo da quello che Pasolini considererà un autentico genocidio: la mutazione degli amati ragazzi, preistorici e barbarici, in «giovani italiani», resi mostruosi

dal loro ingresso nella storia piccolo-borghese del benessere, come esemplificato dalla lunga *Visione del Merda* in *Petrolio*.

Mai più il Ninetto messaggero dei Persiani di *Alì dagli occhi azzurri* sarebbe apparso vestito come i Beatles nella *polis* italiana, ma anche, nel crescendo apocalittico di Pasolini, occidentale e globale: perché nel frattempo anche i Beatles – «i Beatles, i Beatles!» – si sarebbero fatti crescere i capelli e il lato corruttivo della musica pop avrebbe prevalso. E Las Vegas non sarebbe più stato il nome teneramente sfarzoso di un povero bar di borgata, come nel fotogramma si legge sul cartello sopra la porta, ma l'insegna premonitrice delle multicolori luci consumistiche che, come uccellacci, avrebbero di lì a poco accecato gli uccellini danzanti.

#### Bibliografia

M.A. BAZZOCCHI, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

R. CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, Pordenone, Cinemazero, 1999.

P.P. PASOLINI, 'Alì dagli occhi azzurri', in ID., *Romanzi e racconti (1962-1975)*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 327-890.

P.P. PASOLINI, 'Scritti corsari', in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 265-335.

P.P. PASOLINI, 'Uccellacci e uccellini', in ID., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, I, pp. 675-805.

#### 4.5. *Imitation of life.*

##### *Derek Jarman nei panni di Pasolini*

di Stefania Rimini

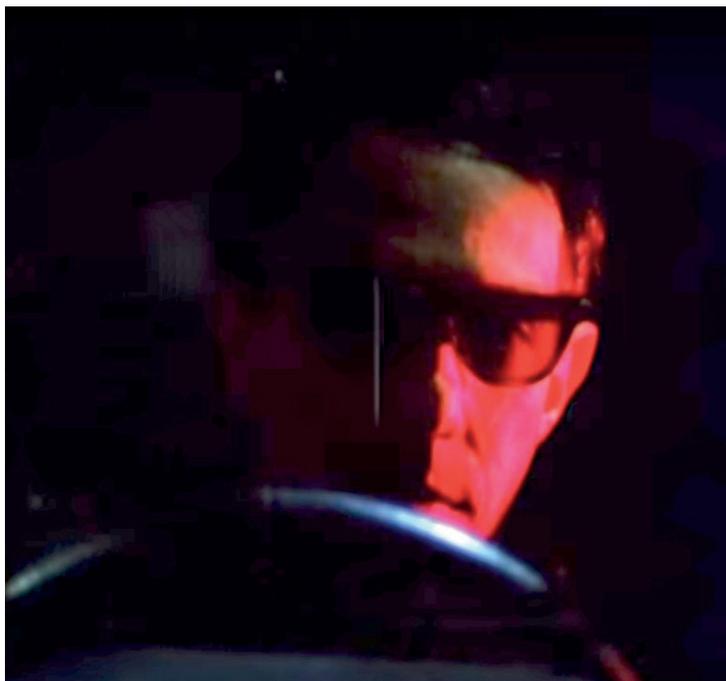
Pasolini aveva indovinato il suo bersaglio. Mi chiedo se gli piacerebbero i miei film; come i suoi, appartengono a una tradizione antica e questo è il motivo per cui vengono fraintesi dai dirigenti della TV, abituati al mondo florido della pubblicità, cooptati dalla necessità del successo.

Questo appunto, datato giugno 1987 e icasticamente intitolato *Quando prendiamo un appuntamento al buio con la consunzione*, è solo uno dei tanti in cui compare il nome di Pasolini. Per Jarman il poeta bolognese rappresenta una sorta di feticcio, il modello di un'audacia letteraria ed erotica che fin dalla giovinezza assurge a paradigma, declinandosi poi in vari modi.



Fotogramma da *Ostia* di Justin Cole (1988)

Provando a pedinare le diverse forme di contatto fra i due, è possibile individuare almeno tre livelli di conver-

Fotogramma da *Ostia* di Justin Cole (1988)

genza. Il livello più immediato è quello biografico-artistico, che si traduce in una serie di analogie dai risvolti interessanti. Sul piano delle relazioni parentali di Jarman si segnala il rapporto contrastato col padre – uomo d'ordine di una severità esemplare – e di contro il rapporto privilegiato con la madre, di cui egli ammira la dedizione e il carattere. La rigidità dell'educazione ricevuta condiziona molto l'orientamento emotivo di Jarman, come emerge da numerosi passaggi dei suoi diari in pubblico dedicati al ricordo della durezza paterna e, insieme, al rimpianto per la figura della madre. Alla luce di tale

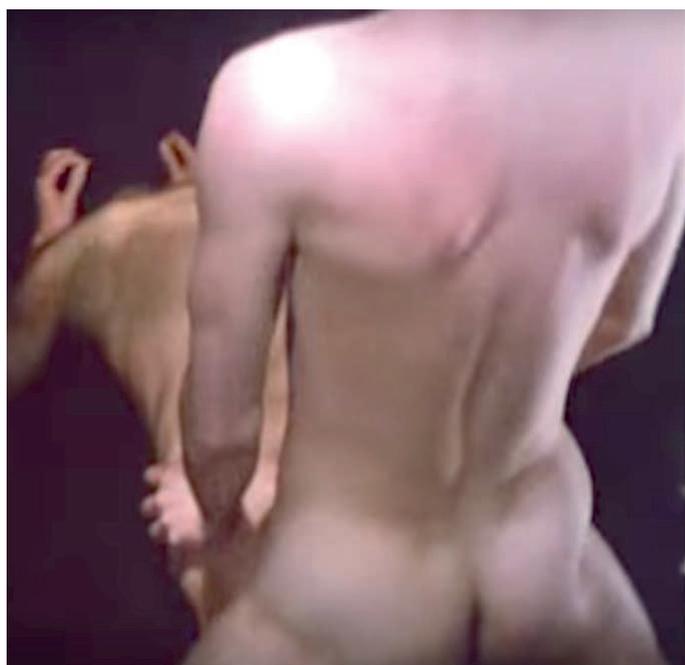
rapido quadro familiare è facile intuire le somiglianze con la vita di Pasolini, che però non si limitano al dato meramente biografico ma si traducono presto in una sorta di reciprocità di destino e di sentimenti, come lascia intendere in fondo lo stesso Jarman:

*C'è una componente di follia nella tua rabbia?*

Sì, sono completamente folle! Tuti gli artisti lo sono – la divina follia. Pasolini era matto come un cappellaio. Quando lo incontrai riconobbi quella parte di me.

Al di là del carattere aneddotico dell'episodio (che si riferisce al periodo dei sopraluoghi per *I racconti di Canterbury*), quello che conta è il riconoscimento di uno stemma comune, di una stessa radice, sia pure conficcata nel solco della «divina follia».

A proposito di follia creativa, va detto che entrambi scelgono di attraversare tutti i generi (pittura, narrativa, cinema, poesia), con esiti formali differenti, accomunati però dal medesimo presupposto: il riconoscimento della funzione pubblica dell'intellettuale. Per Jarman, infatti, vale quanto Pasolini scrive nel novembre del 1974 nel famoso articolo *Che cos'è un golpe*, dove percepisce l'intellettuale come colui «che cerca di seguire tutto ciò che succede», ma soprattutto «di immaginare tutto ciò che non si sa e si tace». L'arte di Jarman ha, quindi, un carattere militante, espresso attraverso una presa di posizione polemica nei confronti dell'estabi-

Fotogramma da *Ostia* di Justin Cole (1988)

shment inglese: basti pensare all'appassionato pamphlet dedicato al racconto della propria sessualità, *A vostro rischio e pericolo. Testamento di un santo*, che non a caso lo stesso autore paragona a *Salò o le 120 giornate di Sodoma*: «Il mio *Salò* non è nei film; potrebbe essere questo libro».

Jarman è tra i pochi ad apprezzare la poetica di *Salò* («Ecco perché penso che *Salò* sia importante; Pasolini vi esibisce il proprio sfacelo. Questa è la cosa più coraggiosa che si possa fare, non vi pare?»): da questa sintonia scaturisce il secondo livello di convergenza, che è possibile definire stilistico-formale. Tale livello riguarda questioni propriamente estetiche, in parte già esplorate da Ellis e soprattutto da Dillon nel suo *Derek Jarman and Lyric Film*. Per Dillon il cinema di Jarman costituisce uno degli esempi più efficaci di «cinema di poesia» (Lyric Film), genere codificato da Pasolini e poi variamente ripreso da Tarkovskij, Deren, Paradjanov, tutti autori vicini all'immaginario del regista inglese. Jarman riprende quasi alla lettera le intuizioni modellizzanti enunciate nel saggio *Il cinema di poesia*, e così il suo repertorio visivo annovera tutti gli stilemi propri della teoria pasoliniana:

l'alternanza di obiettivi diversi [...], lo sperpero dello zoom, [...] i controluce continui e fintamente casuali con i loro barbagli in macchina, i movimenti di macchina a mano, le carrellate esasperate, i montaggi sbagliati per ragioni espressive, gli attacchi irritanti, le immobilità interminabili su una stessa immagine.

Dagli *homemovies* ai film della maturità, Jarman non fa che sperimentare nuove soluzioni, distanti dalle pose del cosiddetto cinema narrativo e aperte invece a contaminazioni linguistiche interessanti: l'esito di tali sperimentazioni è un cinema frammentario, episodico, soggettivizzante che eredita da Pasolini, oltre a una serie di marche stilistiche, anche un denso repertorio di motivi.

Il terzo livello di convergenza fra i due non può, allora, che essere di ordine tematico. L'ossessione pasoliniana di Jarman passa innanzitutto attraverso l'evidenza del corpo nudo, l'esuberanza (gioiosa e disforica) dell'eros, la volontà di rivedere alcuni paradigmi del passato combinandoli con le ambigue icone del presente. Basterebbe il solo *Sebastiane* per chiudere il discorso, date le forti implicazioni dell'opera con l'*imagery* pasoliniana, ma in realtà l'ombra di Pasolini si allunga su quasi tutti i film: si pensi al vivido sottotesto di *Caravaggio*, alle vibrazioni oniriche di *The garden*, alla citazione di *Salò* presente in *The Last of England*.



Fotogramma da *Ostia* di Justin Cole (1988)

A esaltare la trama di rimandi fin qui costruita ci pensa, poi, lo stesso Jarman quando nel 1988 veste i panni di Pasolini nel film di diploma del semiconosciuto Justin Cole, *Ostia*, a cui presta probabilmente più che la sua interpretazione. Nel 1985, infatti, Jarman aveva scritto un abbozzo di sceneggiatura intitolato *PPP in the garden of Earthly*

Fotogramma da *Ostia* di Justin Cole (1988)

*Delight*, ennesimo indizio di quella che a tutti gli effetti può dirsi una 'fulgurazione'. Lo *script* si compone di appena tre sequenze, distribuite in scene di diversa ampiezza che contrappongono l'asciutta solitudine di esterni notturni alla caotica eccitazione del set di *Salò*, ricreato dentro il quadro di Bosch – come suggerito dal titolo. Dai pochi appunti rimasti, pubblicati sulla rivista *Afterimage*,

emerge la dimensione metacinematografica del racconto, la costruzione di uno sguardo doppio, interno ed esterno alla storia. L'ultimo giorno di vita di Pasolini, alternato alle riprese di *Salò*, diviene per Jarman il banco di prova di uno stile al quadrato, capace di sviare l'orrore dello sterminio della villa attraverso l'insistito rimando all'artificio del cinema (e dell'arte *tout court*). Non essendo riuscito a portare a termine il progetto di un film interamente dedicato a Pasolini, Jarman si 'consola' sul set di Cole trasformando il proprio corpo nel simulacro del suo idolo, secondo un processo di immedesimazione che non diviene mai piatta imitazione (come tante volte accade in riferimento a PPP) ma potente metafora.

Girato secondo la formula del *low budget*, il film di Cole presenta un'ambigua struttura narrativa e un taglio visuale marcatamente anni '80, con luci al neon (figg. 1-2), moda *casual* e una patina *british* che prende le distanze dalla romanità delle borgate evocata dal titolo, offrendo una chiave di lettura eccentrica mai banale. Il racconto si apre con un breve prologo che recupera alcune immagini di repertorio del funerale di Pasolini: la morte è insieme fuori e dentro il quadro, è un antefatto ma anche il focus principale del discorso, secondo una logica di duplicazione dell'evento-trauma. In poco più di venti minuti il regista mette in scena gli ultimi istanti di vita del personaggio attraverso la progressiva immersione in un flusso di pensieri da cui si evince una profonda consapevolezza degli snodi espressivi e biografici dell'opera di Pasolini. L'espedito della *voice over* crea un efficace effetto di risonanza tra il corpo di Jarman/Pasolini e il corpus letterario dello scrittore; la figura abita lo spazio grazie alla mediazione del commento sonoro, il paesaggio non è mera illustrazione ma incarnazione di un destino.

Pur nella sua brevità, *Ostia* annovera una serie di scene cult, ora ad alto tasso erotico ora invece nostalgicamente spettrali (figg. 3-4), nelle quali l'assunzione dello stigma sacrificale di Pasolini da parte di Jarman fa scintille. La sequenza più emblematica in tal senso è quella in cui Cole mette in quadro, dentro la cornice di un televisore vintage (fig. 5), un'intervista televisiva in bianco e nero con Jarman nelle vesti del Pasolini polemico apparso spesso in tv. Nel corso della breve apparizione in video il protagonista invita a non accettare la manipolazione dei media, rivendica la natura 'poetica' della sua arte, la scelta di esprimere la propria soggettività, di «gettare il proprio corpo nella lotta». Recitando una delle espressioni più care a Pasolini, guarda caso già annotata nella pagina di apertura di *Dancing Ledge* («My body was thrown into the struggle, bringing me into a spotlight in a way I never expected or wanted»), Jarman spinge fino in fondo 'il gioco delle parti'.

## Bibliografia

- S. DILLON, *Derek Jarman and Lyric Film. The Mirror and the Sea*, Austin, University of Texas Press, 2004.
- J. ELLIS, *Derek Jarman's Angelic Conversation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.
- D. JARMAN, *Dancing Ledge* [1984], Minneapolis, University of Minnesota, 2010.
- D. JARMAN, 'PPP in the Garden of Earthly Delights', *Afterimage*, 12, Autumn 1985, pp. 23-25.
- D. JARMAN, *Modern nature. Diario 1989-1990* [1991], Milano, Ubulibri, 1992.
- D. JARMAN, *Ciò che resta dell'Inghilterra* [1987], Padova, Alet, 2007.
- D. JARMAN, *A vostro rischio e pericolo. Testamento di un santo* [1993], Milano, Ubulibri, 2008.
- P.P. PASOLINI, 'Il cinema di poesia', in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, I, 2001.
- W. PENCAK, *The films of Derek Jarman*, Jefferson, McFarland & Company, 2002.
- S. RIMINI, 'Un bacio che brucia, brucia e muore. Ciò che resta di Derek Jarman', *Uzak*, nn. 16-17, autunno-inverno 2014, <<http://www.uzak.it/rivista/16-17-2014/lo-stato-delle-cose/727-un-bacio-che-brucia-brucia-e-muore-cio-che-resta-di-derek-jarman-incroci-fra-letteratura-e-cinema.html>> [accessed 20 settembre 2015]

#### 4.6. Il pensiero si fa corpo.

##### *'Na specie de cadavere lunghissimo*

di Matteo Marelli

La cosa che ho molto amato e mi ha colpito di più [...] è il livello davvero notevole di spoliazione da qualsiasi identità psicologica o carattere che Fabrizio Giufuni ha raggiunto, identificandosi [...] completamente nella "forma del discorso" pasoliniano. Fabrizio è riuscito a materializzare un pensiero e a tradurlo in una presenza che si aggira tra il pubblico, senza diventare un fantasma e senza mai diventare un personaggio: non è mai Pasolini, ma sempre solo il suo pensiero o il suo discorso.



A parlare è Giuseppe Bertolucci, il regista di *'Na specie de cadavere lunghissimo*, spettacolo prodotto dal Teatro delle Briciole di Parma e dalla Fondazione culturale Edison (oggi Solares Fondazione delle Arti), andato in scena per la prima volta, a Napoli, il 4 febbraio 2004. Un progetto nato dalla scoperta, fatta da Giufuni, di *Il Pecora*, la prima

parte dell'attuale *Poemetto in due deliri* di Giorgio Somalvico, scritto su commissione nel 1995, per i vent'anni della morte di Pier Paolo Pasolini; testo in cui si prova a costringere in metrica il delirio dell'omicida del poeta, in fuga da Ostia, in un'immaginaria scorribanda notturna alla guida dell'Alfa GT. Il poemetto, pensato dall'autore come un *melologo* (genere musicale in bilico tra recitazione e canto: partitura musicale per voce 'intonata'), alterna, stando a quanto evidenziato dallo stesso attore:



una lingua 'alta' (quella del narratore) a una lingua 'bassa' (quella del borgatario assassino). [...] Tutti i vocaboli [...] mutuati con inesorabile precisione dai glossarietti allegati dallo stesso Pasolini ai suoi due romanzi (*Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*). E le licenze poetiche, là dove intervenivano, producevano deragliamenti linguistici così intriganti da risultare, per ciò stesso, inemendabili. [...] Quegli endecasillabi [...] erano da soli in grado di produrre la musica più esilarante che avessi mai ascoltato. Ma c'era, al tempo stesso, un senso tragico e una vena di straordinario lirismo capaci di muovere emozioni profonde.

È attorno a questo testo che prende forma l'idea dello spettacolo. Come racconta Gifuni: «La lettura di tutti gli scritti civili pasoliniani, che da tempo mi accompagnava, non poteva forse sposarsi, in un matrimonio incestuoso, con i versi di Giorgio Somalvico?». Ecco allora che la riflessione di Pasolini, quella che apre *Lettere luterane* diventa il fulcro tanto dell'ideazione quanto, poi, della messinscena:

Uno dei temi più misteriosi del teatro tragico greco è la predestinazione dei figli a pagare le colpe dei padri. Non importa se i figli sono buoni, innocenti, pii: se i loro padri hanno peccato, essi devono essere puniti. [...] Confesso che questo tema del teatro greco io l'ho sempre accettato come qualcosa di estraneo [...]. Ma poi è arrivato il momento della mia vita in cui ho dovuto ammettere di appartenere senza scampo alla generazione dei padri.

La prima parte dello spettacolo è una summa del pensiero politico di Pasolini, costruita su estratti ripresi, oltre che da *Lettere luterane*, da *Scritti corsari*, e da *Siamo tutti in pericolo* (l'ultima intervista rilascata a Furio Colombo). L'intento di Bertolucci e Gifuni, in strettissimo rapporto di interazione e coautorialità, è quello di trasmettere il teorema pasoliniano – genocidio culturale, imbarbarimento consumistico, uso strumentale dei media da parte del Nuovo Fascismo – sotto forma di un unico ragionamento socratico. Lavorando su frammenti di testi saggistici un'esposizione frontale avrebbe causato un sovraccarico declamatorio, dando così l'impressione di trovarsi di fronte a una predica o a un comizio. Da qui la scelta di creare una situazione colloquiale: immergere l'attore nel pubblico e fare dello spettatore un elemento teatrale con cui, chi è in scena, deve dialogare. Per stabilire questa idea di confronto i coattori decidono di cominciare lo spettacolo riprendendo la *Lettera aperta a Italo Calvino*, e quel «tu» su cui si apre il testo è il gesto d'interpellazione che permette a Gifuni di demolire del tutto la cosiddetta *quarta parete*:

tu dici che rimpiango «l'Italietta»: tutti dicono che rimpiango qualcosa, facendo di questo rimpianto un valore negativo e quindi un facile bersaglio. Ciò che io rimpiango (se si può parlare di rimpianto) l'ho detto chiaramente, sia pure in versi. Che degli altri abbiano fatto finta di non capire è naturale. Ma mi meraviglio che non abbia voluto capire tu (che non hai ragioni per farlo). Io rimpiangere «l'Italietta»? Ma allora non hai letto un solo verso delle «Ceneri di Gramsci» o di «Calderón», non hai letto una sola riga dei miei romanzi, non hai visto una sola inquadratura dei miei films, non sai niente di me!

Questa idea di Bertolucci e Gifuni è peraltro coerente al *modus vivendi* di Pasolini che ha sempre rifiutato di parlare *ex cathedra*, come dichiarò anche durante la trasmissione condotta da Enzo Biagi, *Terza B facciamo l'appello*, dove, interrogato sulla presunta democraticità del mezzo televisivo, rispose al giornalista dicendo: «No, non posso dire tutto quello che voglio [...] in genere le parole che cadono dal video cadono sempre dall'alto,



anche le più democratiche, anche le più sincere. L'insieme della "cosa vista" sul video acquista sempre un'aria autoritaria».

Prendono pian piano forma, tra le parole di questo flusso di coscienza, i connotati dell'assassino: è come se Pasolini, tra le facce dei *giovani infelici*, «quasi tutti dei mostri» dall'aspetto fisico *terrorizzante*, primi figli di quella mutazione antropologica che cambierà per sempre il volto degli italiani, avesse intravisto anche quella di chi lo ucciderà la notte tra l'1 e il 2 novembre del 1975. È come se dalla sua analisi generasse poi il suo destino.

Pasolini non hai mai osservato la realtà con siderale distacco; lui, sempre rimasto «dentro l'inferno con marmorea volontà di capirlo», proprio per quell'«accorata sete di chiarezza» non può denunciare il disastro in atto e autoassolversi. È cosciente delle proprie responsabilità e non esita neanche un momento ad ammetterlo: «In quanto padre. In quanto uno dei padri. Uno dei padri che si son resi responsabili [...] del fascismo, [...] sia nelle sue forme arcaiche, che nelle sue forme assolutamente nuove». È a questo punto che Gifuni si spoglia dei panni dell'intellettuale e si avvia a passi lenti, solo, nudo, al giudizio: «Egli è destinato a restare morto nella polvere come il negletto Laio: non esiste altra possibilità. Dunque il capire è il meno. E l'agire non può consistere in altro che nell'aggreire il figlio, per poter restare appunto alla fine morto sulla polvere».

Teatro dello scontro edipico è il corpo dell'attore, scosso da un cortocircuito generato da tensioni opposte e per questo splendidi; del resto, come dice il poeta in *Bestia da stitile*: «Noi siamo perciò una Persona sola – (la Dissociazione è la struttura delle strutture: lo Sdoppiamento del personaggio in due personaggi – è la più grande delle invenzioni letterarie)». Qui inizia una nuova parte del discorso drammaturgico: cambiano i testi di riferimento (ci sono alcuni degli *Appunti per un film su San Paolo*, versi di *La nuova forma de «La meglio gioventù»*, di *Poesia in forma di rosa*, e un breve estratto da *Ragazzi di vita*) e con questi anche le modalità rappresentative: come dichiarerà lo stesso Bertolucci, lo spettacolo è «un progressivo percorso da una non teatralità iniziale a delle forme di teatralità più definite ed anche esasperate».

Così appunto sarà la terza e ultima parte di *'Na specie de cadavere lunghissimo*, quella nella quale gli endecasillabi sciolti di Somalvico danno voce al delirio violento di Pino Pelosi, reinventato nel personaggio di Piero Pastoso («Detto Rana – e nun Pecora né Biscia / comm' a tutti voantri 'n malafede / – ve pozzino cecà! – ve piase crede...»), figlio sciagurato inconsapevole del proprio delitto («Che me fregava se chi ci lascio era era Dante der giorno [...] Ah! Che ve pozzino!!! Che me fregava s'era Petrolini») che delira le sue verità allucinate in un ingarbigliato *gnommero* gaddiano.

#### Bibliografia:

G. BERTOLUCCI, *Cosedadire*, Milano, Bompiani 2011.

G. BERTOLUCCI, F. GIUFUNI, *Gadda e Pasolini: antibiografia di una nazione*, Roma, Edizioni minimum fax, 2012.

P.P. PASOLINI, *Bestemmia. Tutte le poesie*, a cura di G. Chiarcossi e W. Siti, Milano, Garzanti, 1995-1999.

P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, 2 voll., Milano, Mondadori, 2001.

P.P. PASOLINI, *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 2005.

P.P. PASOLINI, *Scritti Corsari*, Milano, Bompiani, 2001.

G. SOMALVICO, *Il pecora. Poemetto in due deliri*, Narni (Tr), Gran via edizioni, 2007.