



GALLERIA |

«*Lampeggiare nello sguardo*».

Attrici e attori nel cinema di Pasolini



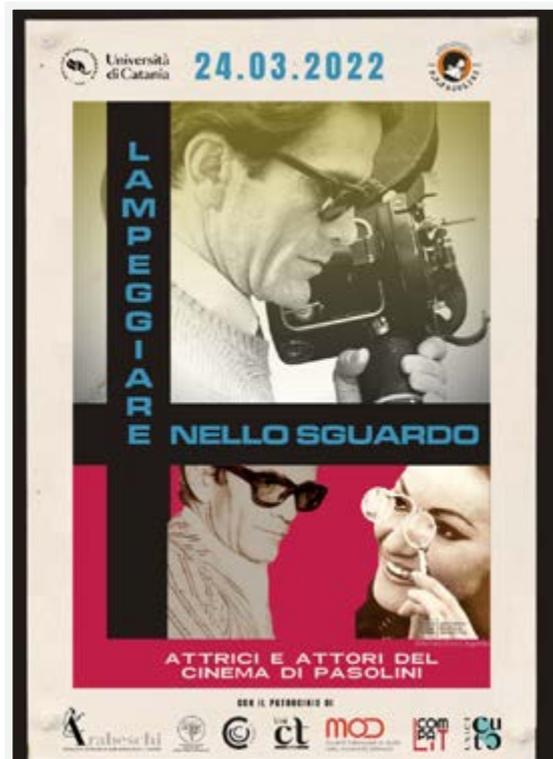
## Introduzione a «Lampeggiare nello sguardo». Attrici e attori nel cinema di Pasolini

di Corinne Pontillo

Pier Paolo Pasolini non ha mai codificato una puntuale e organica teoria della recitazione cinematografica ma ha sempre prestato grande attenzione alle scelte di casting, intervenendo continuamente su questioni relative al rapporto con gli attori e le attrici. La sua sensibilità verso la dimensione corporale, l'interesse per la relazione tra spazi e figure fanno sì che ogni film rilanci sempre nuove traiettorie di senso legate alla presenza e alle dinamiche di interazione fra interpreti. L'importanza delle pose, dei gesti, degli sguardi dei personaggi determina una frizione costante fra verità e artificio, puntando alla perfetta combinazione fra carattere e atto performativo.

Con la Galleria «Lampeggiare nello sguardo». *Attrici e attori nel cinema di Pasolini* si vuole disegnare una mappa delle pratiche e delle teorie attoriali messe in atto dal regista, tema finora poco indagato dalla critica ma decisivo per intendere gli equilibri e le dinamiche del suo sguardo. La struttura prevista sarà quella di un dizionario-atlante, con voci dedicate ad attori e attrici che ricostruiscano – dove è possibile sulla base della documentazione disponibile – la relazione fra il regista e l'attore, le peculiari caratteristiche performative che il viso e il corpo di ogni interprete assumono nei film di Pasolini, oppure (nel caso degli attori professionisti e delle star) le modalità con cui lo scrittore si confronta con la loro immagine divistica.

Il primo nucleo della Galleria risale al 24 marzo 2022, ovvero a una giornata di studi concepita all'interno delle celebrazioni per il centenario della nascita di Pier Paolo Pasolini. Organizzato dalla rivista *Arabeschi* in collaborazione con il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania, il convegno è stato curato da Stefania Rimini e Maria Rizzarelli – alle quali si devono anche i 'Primi sondaggi per una teoria dell'attore secondo Pasolini' (*Studi pasoliniani*, 15, 2021, pp. 95-103) – e ha riunito alcuni dei maggiori studiosi del poeta-regista. Gli interventi, che in quell'occasione hanno passato in rassegna i titoli più rappresentativi della produzione cinematografica pasoliniana (da *Accattone* a *La ricotta*, da *Mamma Roma* a *Teorema*) e ne hanno messo in luce l'ampio spettro di soluzioni espressive, si affiancano in questa sede ad altre voci e ad altri sguardi rivolti alle posture recitative degli attori e degli attrici, nonché alle dinamiche del loro coinvolgimento nei set e ai rapporti professionali e umani – pure pertinenti, come si vedrà, dal punto di vista critico – instaurati dagli interpreti con lo scrittore.



Locandina della giornata di studi «Lampeggiare nello sguardo». *Attrici e attori del cinema di Pasolini* (Catania, 24 marzo 2022)

Pasolini non ha celato, com'è noto, la sua predilezione per gli attori non professionisti. Il rifiuto del naturalismo, a favore di una rappresentazione della realtà sperimentata dall'autore allo stesso livello del reale, presuppone anche un rapporto di contiguità tra gli attori, scelti per quello che sono nella vita, e i ruoli a cui sono chiamati a prestare i loro corpi. Tuttavia, quello appena abbozzato appare come un ragionamento logico che può forse funzionare ad un primo approccio alle prove cinematografiche dello scrittore, ma che non tarda a rivelare la sua eccessiva semplificazione ad una lettura più attenta dei possibili criteri di 'reclutamento' degli interpreti. Il travaso della realtà all'interno delle sequenze semanticamente piene del cinema di Pasolini non è certamente neutro e reca traccia – nelle inquadrature, nelle scelte estetiche, nel montaggio, come anche in altri elementi del discorso cinematografico più strettamente legati alla performance degli attori, quali il doppiaggio o le espressioni dei volti – dell'immaginario poetico dell'autore, di uno scarto espressivo situato a monte, a partire dalla sua concezione stessa del reale.



Franco Citti in *Edipo re* (1967) di Pier Paolo Pasolini



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

I contributi accolti nella Galleria restituiscono la molteplicità di declinazioni performative generate dal cinema di Pasolini; declinazioni tanto più interessanti da indagare quanto più si riconoscono in esse anche altrettante espressioni del pensiero dello scrittore. Si pensi alle due facce di una medesima radice sottoproletaria incarnate da due

'icone' della cinematografia pasoliniana, Franco Citti e Ninetto Davoli, qui esplorate rispettivamente da Marco A. Bazzocchi e da Emiliano Morreale; oppure alla sacralità rivoluzionaria simboleggiata da Enrique Irazoqui nel *Vangelo secondo Matteo*, messa a fuoco tra questi corridoi virtuali da Stefania Rimini.

Le coordinate interpretative che emergono tra le pagine di «*Lampeggiare nello sguardo*» sono costellate da focus dedicati a figure emblematiche della produzione filmica di Pasolini, che chiamano in causa un intero armamentario poetico e teorico. Funzioni imprescindibili, a tal proposito, sono senz'altro rivestite da Laura Betti, il cui itinerario pasoliniano viene qui perlustrato da Stefania Rimini attraverso un'analisi che mette in luce le specificità dei ruoli di volta in volta assegnati all'attrice, e da Marilyn Monroe, come dimostra in questa Galleria il contributo di Maria Rizzarelli. Con la diva hollywoodiana lo scrittore non vive una diretta esperienza di direzione registica, ma le fotografie della star impiegate nel mediometraggio *La rabbia* divengono, come spiega Rizzarelli, un «esempio particolarmente significativo della poetica attoriale pasoliniana», sospeso tra una riconoscibile tensione lirica e le potenzialità espressive del montaggio visto ed eseguito dallo scrittore.

Laura Betti in *Che cosa sono le nuvole?* (1967) di Pier Paolo PasoliniFotogramma tratto da *La rabbia* (1963) di Pier Paolo Pasolini - Orson Welles ne *La ricotta* (1963) di Pier Paolo Pasolini

Ma oltre ai personaggi che in maniera più immediata si pongono come emanazione dello sguardo di Pasolini e della sua *vis* creativa, rientrano nella mappatura proposta anche gli attori e le attrici di professione con cui l'autore si è più volte confrontato. Invita a scardinare le facili generalizzazioni relative a una preferenza del regista accordata agli interpreti 'presi dalla strada', così come ad arricchire di senso ogni ipotetico assunto di base, la presenza nel cinema pasoliniano di artisti come Orson Welles, nella sua memorabile apparizione in *La ricotta*; Julian Beck, volto androgino di Tiresia in *Edipo re*; Franco e Ciccio, artefici di un'incursione tra le marionette di *Che cosa sono le nuvole?*; Massimo Girotti, al quale è affidato il compito di rappresentare sullo schermo il personaggio del padre in *Teorema*. È ciò che attestano, nell'ordine in cui sono citati i film, gli interventi di Roberto Chiesi, Stefano Casi, Giulia Muggeo e Simona Busni.

Il dizionario-atlante che dà forma alla Galleria, inoltre, si presta ad essere consultato anche sulla base di una serie di linee di attraversamento atte a creare percorsi interpretativi trasversali, utili sia all'approfondimento di diverse sfaccettature afferenti a una

singola opera cinematografica, sia all'individuazione di tematiche dominanti. Fanno parte, ad esempio, della prima categoria gli interventi di Alberto Scandola, Stefania Parigi e Gabriele Rigola, i quali scandagliano, con i loro affondi dedicati rispettivamente a Pierre Clémenti, Marco Ferreri e Ugo Tognazzi, la gamma espressiva rinvenibile in tre dei personaggi di *Porcile*. Analogamente, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* viene osservato da diversi angoli di visuale, costituiti, da una parte, dalla recitazione di Elsa de' Giorgi e dall'orizzonte divistico convogliato nel film dall'attrice-scrittrice, e, dall'altra, dalla componente politica e meta-discorsiva ravvisabile, ad abiura oramai pronunciata, nell'ultimo film girato da Pasolini, qui al centro delle riflessioni di Giacomo Tagliani. Possono essere inclusi, invece, in un secondo raggruppamento, quello relativo alla sottolineatura di nuclei tematici preminenti e, nella fattispecie, di un archetipo materno che assume diverse forme e connotazioni, i contributi di Chiara Tognolotti su Anna Magnani e sulla sua sanguigna corporeità in *Mamma Roma*; di Massimo Fusillo, che offre una lettura della dimensione ambigua e perturbante personificata da Silvana Mangano in pellicole come *Edipo re* e *Teorema*; di Lucia Cardone, la quale propone un originale affondo su Alida Valli e sulla figura di Merope interpretata dalla diva in *Edipo re*.

Anna Magnani in *Mamma Roma* (1962) di Pier Paolo PasoliniSilvana Mangano nel film *Edipo re* (1967) di Pier Paolo Pasolini

Quelli ospitati all'interno della mostra virtuale «*Lampeggiare nello sguardo*» sono dunque testi e immagini che, a cento anni dalla nascita di Pasolini, testimoniano di una cifra autoriale ad oggi inesauribile e si articolano in forza di uno spessore diacronico talvolta già insito nella prospettiva adottata dalle autrici e dagli autori, oppure sulla scia di un taglio più marcatamente teorico. Esemplificativi, da questo punto di vista, sono i contributi di Beatrice Seligardi, che ripercorre la filmografia pasoliniana pedinando in essa – in particolare in *Teorema* e in *Porcile* – la partecipazione di Anne Wiazemsky, altro volto rappresentativo della cinematografia del poeta-regista, e quelli di Giacomo Manzoli e di Francesco Ceraolo. Il primo offre in apertura, e in una ideale linea di continuità con il lavoro di Rimini e Rizzarelli, una panoramica relativa alla teoria pasoliniana dell'attore elaborata in controtuce con il teatro; il secondo, invece, si sofferma sul regime musicale nel cinema di Pasolini.

La mappa e i punti di osservazione plurimi qui messi in campo non esauriscono di certo l'esplorazione dei livelli ermeneutici che scaturiscono dal casting e dalle interazioni di marca pasoliniana con gli interpreti. Essi contribuiscono, però, ad una più chiara e consapevole ricerca di «quel momento di verità, che può essere [...] lampeggiato nello sguardo»,<sup>1</sup> consegnatoci da Pasolini in riferimento agli attori non professionisti ma, con ogni probabilità, richiesto anche alle star e agli attori di professione che, guidati dal poeta e con i loro corpi, si sono cimentati in una riscrittura visiva della realtà.



*Testi di*

Marco A. Bazzocchi, Simona Busni, Lucia Cardone, Stefano Casi, Francesco Ceraolo, Roberto Chiesi, Massimo Fusillo, Giacomo Manzoli, Emiliano Morreale, Giulia Muggeo, Stefania Parigi, Corinne Pontillo, Gabriele Rigola, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Alberto Scandola, Beatrice Seligardi, Giacomo Tagliani, Chiara Tognolotti.

---

<sup>1</sup> P.P. PASOLINI, 'Il potere e la morte', intervista per la Televisione della Svizzera Italiana, 29 aprile 1975, in ID., *Per il cinema*, II, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, p. 3016.



***Incarnare la realtà. La dicotomia cinema-teatro nella teoria pasoliniana dell'attore***  
di Giacomo Manzoli

Starting from some observations on theatrical actorship contained in *Manifesto per un nuovo teatro* of Pasolini, the article explores, in particular, the difference between Pasolini's ideas on the nature of cinematographic actorship and the thoughts related to the function and the practice of theater actor.

Benché non abbia mai trattato il tema in maniera sistematica, Pasolini ha elaborato una serie di riflessioni sulla sua pur limitata esperienza di attore, di spettatore che assiste a differenti performance attoriali sia in sede teatrale sia cinematografica, e soprattutto sulla sua pratica di direttore di attori nonché di responsabile del casting dei propri film, dalle quali è possibile estrapolare una vera e propria teoria dell'attore. È quanto hanno dimostrato ampiamente Stefania Rimini e Maria Rizzarelli in un loro recente saggio (2021), riccamente documentato e articolato.

Le considerazioni che seguono, in certi casi, ne riprendono le suggestioni, cercando di integrarle approfondendo, in particolare, la distanza che intercorre fra le idee pasoliniane sulla natura dell'attorialità cinematografica e quelle relative a funzione e pratica dell'attore teatrale. La vastità del tema e l'estemporaneità delle considerazioni di Pasolini, recuperate da una pluralità di fonti eterogenee, rendono impossibile qualsiasi pretesa di sistematicità, che può essere invece recuperata in interventi specifici sul rapporto con particolari figure di attori ai quali Pasolini era particolarmente legato. Ci auguriamo che le riflessioni proposte possano essere considerate una sorta di 'secondi sondaggi' per una doppia teoria pasoliniana dell'attore, il cui valore euristico consiste principalmente nel far affiorare con maggiore evidenza la distanza che separa, nella sua concezione, il cinema dal teatro, non solo sotto il profilo semiologico e culturale ma – verrebbe da dire – ontologico ed esistenziale.

Ci scusiamo in anticipo per la natura rapsodica di questo intervento, che convocherà alcuni concetti chiave per arrivare a formulare un'ipotesi nella forma di una domanda. Al contempo, per poter giungere a tale ipotesi, cercheremo di dare qualche informazione di contesto che potrebbe suonare ovvia agli specialisti ma che può essere utile a recuperare il filo del discorso in cui le parole di Pasolini, di volta in volta, si inseriscono.

Dunque, poiché prima di essere cinematografico, l'attore è un mestiere e un concetto che ha indotto all'elaborazione di una teoria millenaria in ambito teatrale, destinata a intensificarsi clamorosamente nel Novecento, forse proprio a seguito dell'invenzione del cinema, e poiché Pasolini è stato anche (e prima) uomo di teatro, vale la pena partire da qualche sua osservazione sull'attorialità nel teatro che è uno dei nuclei più problematici e stimolanti del celebre *Manifesto per un nuovo teatro* (Pasolini 1999, pp. 2481-2501)

Riassumendo brutalmente, nell'immaginare un teatro radicalmente diverso dal teatro borghese (ovvero 'della chiacchiera') così come dal teatro d'avanguardia (ovvero 'del gesto e dell'urlo'), Pasolini ipotizza un Teatro di Parola in cui sia quasi (ed è avverbio che va sottolineato) completamente eliminata la messa in scena. In questo teatro, l'attore ha sostanzialmente due compiti, entrambi connessi al suo statuto di intellettuale attivo, ad un qualcosa che non sarebbe eccessivo inquadrare nei termini di una militanza teatrale,

dunque politica (nel senso più pieno di una politica culturale):

«Egli dovrà piuttosto fondare la sua abilità sulla capacità di comprendere veramente il testo. E non essere dunque interprete in quanto portatore di un messaggio che trascende il testo (il Teatro!): ma essere veicolo vivente del teatro stesso» (ivi, p. 2496).

In pratica, sebbene lo stesso Pasolini stigmatizzi la messa teatrale delle avanguardie, il suo attore è comunque una sorta di sacerdote al quale viene affidato il Verbo per la celebrazione di un 'rito culturale' il cui scopo ultimo è la stimolazione della coscienza critica dei gruppi avanzati della borghesia (vale a dire dei suoi simili). Come osserva Stefania Rimini in un altro suo intervento dedicato a Pasolini e Testori: «La centralità del Verbo consiste nel recupero di una parola-materia capace di "verificare le sue inesplicabili ragioni di violenza, passione e di bestemmia" attraverso l'incarnazione della voce nel corpo dell'attore» (Rimini in Casi, Felice, Guccini, 2012, p. 103). Nello stesso volume in cui è contenuto questo saggio ci sono altri due interventi interessantissimi, ai quali faremo riferimento in seguito, ma vale la pena ricordare che in un altro testo, segnatamente *Pasolini, un'idea di teatro* (1990), Stefano Casi definisce il teatro come il luogo 'dell'utopia' per Pier Paolo Pasolini, facendo riferimento sia alle sue esperienze teatrali nella parte più idilliaca della vita (ovviamente il periodo a Casarsa), sia alla possibilità di immaginare un teatro a partire da una distanza siderale dalle pratiche teatrali. Vale a dire, dall'estraneità totale al mondo del teatro 'in carne e ossa' che è la condizione nella quale si trova quando, a metà anni Sessanta, da uomo di editoria e uomo di cinema, decide di scrivere le sue tragedie e di accompagnarle con il citato *Manifesto*.

A questo punto, possiamo lasciare per un attimo da parte il teatro e provare a passare al cinema, dove le cose sono estremamente più complesse, forse perché il cinema, da ogni punto di vista, non è per Pasolini luogo dell'utopia ma della realtà. Lo è in quanto luogo materiale, luogo di lavoro 'industriale', dal quale trae fama, sostentamento, profonda soddisfazione e cocenti delusioni, nel quale investe la maggior parte del suo tempo e delle sue energie. E il cinema è realtà anche sul piano teorico, in quanto «lingua scritta della realtà». C'è un bellissimo breve articolo del 1967 in cui il regista com-



Fig. 1 Anna Magnani in *Mamma Roma* (1962) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 2 Totò e Ninetto Davoli in *Uccellacci e uccellini* (1966) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 3 Valentina Restivo, illustrazione da *Uccellacci e uccellini*, 2022 @Valentina Restivo

menta l'esperimento di un gruppo di studenti del CUT (Centro Universitario Teatrale) di Parma che aveva portato sulla scena *Uccellacci e uccellini*, nel quale Pasolini si chiede come questo esperimento sia potuto accadere e, al di là degli esiti, dichiara tutto il suo interesse sul piano linguistico, con un titolo dalla straordinaria valenza programmatica: *Da tecnica audiovisiva a tecnica audiovisiva* (cfr. Pasolini 2001, pp. 2783-2784). Evidentemente, nel passaggio al teatro, il testo NON prevede la stessa tecnica audiovisiva; allo stesso modo anche la televisione è per lui altra tecnica (che ha però il difetto di 'non esistere', ovvero di essere intrinsecamente il prodotto di quella società dei consumi che avrebbe «ucciso la realtà», come sosterrà alcuni anni più tardi Jean Baudrillard, e ogni parallelo con le accuse che Adorno rivolgeva al cinema è chiaramente fondato).

Prima di entrare nel vivo della questione, può essere utile fare una parentesi: nella prefazione all'edizione italiana de *Il cinema è il cinema* di Jean Luc Godard, Pasolini firma un elogio perfido – come nella tradizione epigrammatica che rappresenta parte significativa della sua produzione – in cui replica all'accusa che Godard gli ha rivolto di essere un burocrate. Per lui, infatti, quello firmato dal celebre regista della *nouvelle vague*, è un «Manuale in cui si spiegano, nel loro nascere e nel loro definirsi, le condizioni mentali, prima, e poi tecniche, attraverso cui si rende normativo il cinema come metacinema» (Pasolini in Godard 1971).

L'idea è quella di ribaltare le accuse sull'avversario. Godard, per Pasolini, è un moralista schematico. Godard lo aveva accusato di essere un burocrate perché frequenta arti accademiche come la linguistica e la semiotica, non riuscendo a immaginare queste pratiche se non in senso normativo. Ma è proprio ciò di cui lo accusano i vari Metz, Garrone o Umberto Eco, vale a dire di proporre una semiotica non normativa, di uscire dagli schemi, cosa che egli non può esimersi dal fare. Al contrario, è Godard ad aver fissato il canone del cinema che riflette su se stesso, dunque è lui, semmai, ad essere una sorta di burocrate dell'avanguardia.

Ora, in tutto questo, a essere davvero importante è soprattutto l'accento che Pasolini pone sul suo profondo rifiuto della normatività. Per quanto apodittico, sentenzioso, drastico possa essere a volte il suo discorso, egli rifugge per principio e per natura dal porre norme, parlando sempre 'en poète', da figura obliqua, sempre poco centrata, sfuggente, indefinibile secondo le categorie correnti. Dunque, nel discorso che ci riguarda più da vicino, possiamo dire che qualunque teoria dell'attore, implicitamente o esplicitamente vogliamo ricavare da Pasolini, sarà necessariamente una 'teoria NON normativa' dell'attore.

È importante considerarlo perché già la pratica pasoliniana nei confronti degli attori, ampiamente sistematizzata a livello generale nel citato lavoro di Rimini e Rizzarelli così come – prima ancora – da Fernaldo Di Giammatteo (1976) o Adelio Ferrero (1977), rappresenta un susseguirsi di esperimenti e contraddizioni difficile da inquadrare, se non come il tentativo di stabilire dei principi generali da evadere costantemente.



Fig. 4 Totò in *La terra vista dalla luna* (1967) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 5 Orson Welles ne *La ricotta* (1963) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 6 Pier Paolo Pasolini in *Il gobbo* (1960) di Carlo Lizzani

In estrema sintesi, possiamo metterla così: il cinema è per Pasolini un medium intrinsecamente poetico, in quanto collegato geneticamente alla realtà. Ora, l'idea che Pasolini ha della realtà è cosa tutt'altro che ingenua e appare assai vicina ad una costruzione mitica che si situa alla confluenza fra fattori di natura puramente materiale, fattori per così dire elementari, biologici, e fattori di natura puramente immaginifica, onirici, mentali, anch'essi tuttavia primordiali. Il cinema, in quanto lingua scritta della realtà, sotto il profilo segnatamente semiologico, rappresenta la realtà con la realtà. Questo spiega l'interesse spontaneo che Pasolini manifesta nei confronti dei cosiddetti 'attori presi dalla strada', un interesse che scaturisce da, ma al contempo eccede nettamente la dimensione antropomorfa del neorealismo.

Un cinema processuale, così connesso alla realtà da non suscitare nessuno scrupolo nel manipolarla, avendo in assoluto spregio il naturalismo e dunque, di conseguenza, l'attore professionale in quanto figura addestrata a 'mimare la naturalezza'. Un cinema tecnicamente frammentario, che seleziona e ripropone la realtà attraverso la realtà con la mediazione della sensibilità dell'autore. In questo senso, Pasolini è chiarissimo quando dichiara di avere scelto Franco Citti perché non si pone mai problemi di interpretazione limitandosi ad eseguire (spesso con stupore) ciò che il regista gli chiede di fare. In pratica, è l'attore cinematografico ideale proprio in quanto portato ad essere sé stesso. Del resto in più occasioni Pasolini giunge a dichiarare a Bachman: «se prendo un attore lo prendo per quello che è» (Pasolini 1968, p. 37). Come uomo, nella realtà. Se Pasolini ha bisogno di qualcuno che interpreti un uomo buono, deve prendere un uomo buono e viceversa.

Un casting, viene da dire, trasparente, esistenziale, che raggiunge un vertice di tenezza nella lettera a Don Andrea Carraro datata 10 maggio 1963, relativa alla ricerca degli attori adatti a interpretare gli Apostoli, che vale la pena riportare per intero:

Caro Don Andrea,  
mi scusi se la disturbo, raggiungendola fin laggiù. Ma siccome in questi giorni, prima della partenza, vorrei dedicarmi un po' alla ricerca degli attori, avrei bisogno di un piccolo favore da Lei. Avrei bisogno, cioè, di una serie di piccoli appunti, telegrafici, sulle figure degli apostoli (età all'epoca della predicazione di Cristo, caratteristiche biografiche e psicologiche ecc.): bastano poche righe per ognuno. Me lo può fare questo favore? Capisco che in questo momento Lei sarà molto occupato, ma una mezzoretta spero potrà trovarla!  
La saluto affettuosamente, Suo PPP. (Restituìta al mittente per errore di indirizzo)  
(Pasolini 2021, p. 1242).

D'altra parte, il cinema di Pasolini è anche un cinema di grandi attori, star, icone del cinema e della cultura di massa. Una scelta problematica, evidentemente contraddittoria, che da una parte dimostra implicitamente una sensibilità per il mezzo in quanto parte di un sistema dei media che, sul piano teorico, non compare in modo esplicito praticamente mai. Come se Pasolini sapesse benissimo che un attore famoso è anche un elemento paratestuale, che determina un complesso sistema di aspettative da parte del pubblico, collegando il film alla rete intertestuale costituita da tutti i film di quello stesso interprete. Dall'altro lato, questa scelta pone costanti necessità di adattamento reciproco. Sappiamo che la Magnani, per esempio, viene prelevata direttamente dalla sequenza dell'omicidio di *Roma Città Aperta* che aveva ispirato la celebre poesia de *La religione del mio tempo*:

Quasi emblema, ormai, l'urlo della Magnani  
sotto le ciocche disordinatamente assolute,



risuona nelle disperate panoramiche,  
e nelle occhiaie vive e mute  
si addensa il senso della tragedia.  
È lì che si dissolve e si mutila  
il presente, e assorda il canto degli aedi (Pasolini 2003, pp. 937-938).

E sappiamo che la Magnani [**fig. 1**], in qualche modo, ispirerà una serie di pensieri relativi alla diffidenza verso i professionisti, o più in generale alle differenze di indirizzo sul set, come dimostrano alcuni scambi da *Il diario al registratore* che risalgono alle fasi dello shooting:

Io: [...] Il dirti 'Ridi, ridi' mentre stai per recitare, cioè il mio imbeccarti dal di fuori, in una specie di iniezioni di espressività, è un'abitudine che io ho preso facendo recitare gli attori della strada, alle cui facce io devo dare un colpo di pollice nel momento per loro più inaspettato, quasi a tradimento.

[...]

Anna: Io ho capito benissimo che tu funzioni con degli attori che prendi e plasmì come una materia grezza. Essi, pur con la loro intelligenza istintiva, sono dei robot nelle tue mani (Pasolini 2019, p. 43).

Intervistato da Jon Halliday Pasolini mostrerà un certo disappunto in riferimento all'intesa artistica con Nannarella («per quanto la Magnani abbia compiuto uno sforzo commovente per fare quello che le chiedevo, il personaggio non è venuto fuori davvero»; Pasolini 1999b, p. 1315); tuttavia, fallito (e certo mai rinnegato) quell'esperimento, torna subito a riproporlo, mettendo fianco a fianco, per ben tre volte, il più elementare degli attori presi dalla strada con la più iconica delle maschere italiane: Ninetto e Totò [**figg. 2-3**], una strana coppia sulla quale elabora una accorata e profonda riflessione in dialogo con Halliday.

Scelsi Totò per quello che era: un attore, un tipo inconfondibile che il pubblico già conosceva. Non volevo da lui che fosse altro se non quello che era. Povero Totò, spesso mi chiedeva con molta gentilezza, e quasi come un bambino, se non poteva fare un film più serio, e io ero costretto a ripetrgli: "No, no, voglio soltanto che tu sia te stesso"» (ivi, pp. 1347-1348).

La questione è complessa e forse risulta più chiara come esplicitata in una intervista, rilasciata in tv durante il programma *Cinema 70* e andata in onda in 4 marzo del 1971, dove, parlando di Totò [**fig. 4**], Pasolini afferma:

In realtà, conoscendolo risultava un piccolo-borghese, cioè un uomo di media cultura con certo un ideale di vita piccolo-borghese. Questo come uomo. Come artista qual è la sua cultura? La sua cultura è la cultura napoletana sottoproletaria. Viene fuori direttamente da lì. È inconcepibile Totò al di fuori di Napoli e quindi del sottoproletariato napoletano. Come tale Totò legava perfettamente con il mondo che io avevo descritto. In una chiave diversa, perché il mondo che io avevo descritto era in chiave comico e tragica, mentre Totò ha portato un elemento clownesco, da Pulcinella, però un elemento sempre tipico di un certo proletariato che è quello di Napoli [...]. Un comico esiste in quanto fa una specie di cliché di se stesso. Non può uscire da una certa selezione di se stesso che egli fa. Nel momento in cui esce non è più quella silhouette, quella figura che il pubblico è abituato ad amare, a conoscere, con cui ha un rapporto

di allusione, di riferimenti eccetera [...]. Ora, dentro i limiti di questo cliché, i poli all'interno dei quali un attore si muove sono molto ravvicinati: i poli di Totò sono da una parte questo suo fare da Pulcinella, da marionetta disarticolata. Dall'altra, invece, un uomo buono, un napoletano buono – stavo per dire neorealistico –, realistico, vero, reale. Questi due poli sono talmente ravvicinati da fondersi continuamente, è impensabile un Totò buono, dolce, napoletano bonario, crepuscolare al di fuori del suo essere marionetta così come è impensabile il Totò marionetta al di fuori dall'essere un sottoproletario napoletano.

Qui i livelli diventano molteplici: c'è il mito Totò, come veicolato dai media: il principe. C'è il Totò persona reale: un piccolo-borghese. C'è il Totò in quanto attore, ovvero la maschera sottoproletaria che si fonde con la tradizione del teatro delle maschere. Sono tre facce di una stessa identica medaglia e d'altra parte, in un filmato amatoriale girato a New York da Agnès Varda in 16mm e poi doppiato, che è stato possibile vedere nella mostra *Folgorazioni Figurative* (tenutasi a Bologna tra il marzo e il novembre 2022 e curata da Marco Bazzocchi, Roberto Chiesi e Gian Luca Farinelli), Pasolini spiega benissimo che per lui non c'è alcuna differenza fra realtà e finzione cinematografica, sia che si riprenda un essere umano nella vita quotidiana sia che si chiami qualcuno a interpretare una parte, perché anche quella della recitazione, in fondo, è una realtà.

Ma nel video è soprattutto la seconda parte a porre dei quesiti, laddove Pasolini descrive il comico come colui che esiste in quanto mette in scena un cliché di sé stesso. Questo perché, sempre nell'intervista alla Svizzera Italiana, parlando dell'interpretazione di Orson Welles [Fig. 5], Pasolini arriva a dire: «gli ho fatto fare in parte se stesso, ecco, faceva se stesso, faceva la caricatura di se stesso e quindi rientrava pienamente nel mio mondo». Dunque Welles diventa alter ego di Pasolini restando se stesso?

D'altra parte, in un incontro con gli studenti del centro sperimentale di cinematografia (pubblicato su *Bianco e nero* nel giugno del 1964 con il titolo *Una visione del mondo epico-religioso* e confluito poi nel Meridiano), rispondendo alla domanda di una malcapitata signorina Antonietta Fiorito, che timidamente gli chiedeva della scelta degli attori, Pasolini dichiara che Anna Magnani «era un elemento stilistico esteriore che non appartiene al mio mondo». Quindi aggiunge: «L'attore professionista è un'altra coscienza che si aggiunge alla mia coscienza» (Pasolini 2001, pp. 2856-2857).

Nella stessa risposta compaiono due elementi centrali nel rapporto fra Pasolini e l'attorialità, ai quali conviene comunque fare un accenno: da una parte la questione linguistica, con l'italiano come lingua burocratica, imposta dall'alto al popolo, dunque impossibile da rendere reale e dall'altra parte – ovviamente correlata – la questione del doppiaggio. Con Pasolini che difende a spada tratta la sua scelta di fare *pastiche*, facendo scelte pratiche, optando per il male minore, riservandosi il diritto di agire sul «profilmico manipolandolo in ogni modo possibile», contro la normatività dei sostenitori ideologici della presa diretta, in nome dell'oscura ontologia di fondo di natura baziniana.

Già, perché ci sono altre due cose che vale la pena dire prima di avanzare quell'ipotesi che avevamo promesso al principio. Per Pasolini, la lingua scritta della realtà (e non certo dell'impressione di realtà) ha molto a che fare con l'essere (l'attore per quello che è) e nulla a che fare con la natura. Solo per citare due dei più bei saggi di Pasolini, poi confluiti in *Empirismo eretico*, ci limitiamo a convocare qualche affermazione che ben descrive la visione irriducibilmente pessimistica che Pasolini ha dell'atto stesso di «scrivere la lingua della realtà», rappresentare «la realtà con la realtà» che è la sostanza del realizzare un film. Schematicamente, da *Essere è naturale?* (Pasolini 1999b, pp. 1562-1569):



Fare un film è scrivere su della carta che brucia (ivi, p. 1566).

Il tempo non è quello della vita quando vive, ma della vita dopo la morte (ivi, p. 1569).

E ancora, da *Osservazioni sul piano-sequenza* (ivi, pp. 1555-1561):

Quando si passa dal cinema al film (che sono dunque due cose molto diverse, come la *langue* è diversa dalla *parole*), succede che il presente diventa passato (ivi, p. 1559).

Il montaggio opera sul materiale del film quello che la morte opera sulla vita (ivi, p. 1561).

E arriviamo agli ultimi due elementi che desideriamo mettere in campo. Il primo riguarda il Pasolini attore, in particolare le riflessioni scaturite dall'aver interpretato il Monco nel film *Il gobbo* di Lizzani del 1960 [fig. 6]. Ecco, a parte l'osservazione sull'essere personaggio 'in corpore vili', già sottolineata da Rimini e Rizzarelli, c'è un tema che mi appare fondamentale ed è quello della mancanza di responsabilità. L'attore Pasolini si trova a fluttuare in un tempo dilatato, secondo un ritmo lento, dettato da altri, liquido, nel quale avverte uno straniante senso di rilassatezza dettato dall'assenza di responsabilità. Una sensazione tutt'altro che naturale, appunto, per un ipercinetico come lui.

L'altra questione la riassumiamo citando direttamente un testo di Carla Benedetti:

Non è semplicemente una faccenda di autobiografia. È invece una faccenda di azione. Un po' come succede nell'arte cosiddetta performativa, o nella body art, qui abbiamo un autore che fa parte integrante dell'opera. Il testo è solo il residuo o la traccia di ciò che l'autore ha fatto: ed è questo GESTO complessivo a costituire l'opera di Pasolini. Non solo le sue poesie, i suoi testi narrativi, i film, i testi per il teatro o le sceneggiature, ma anche i suoi interventi giornalistici, le sue dichiarazioni, i suoi appelli, le sue prese di posizione, i suoi processi formano l'opera di Pasolini. L'opera di Pasolini può essere insomma considerata come una grande performance, in cui l'oggetto estetico è meno importante della presenza o dell'azione dell'artista (Benedetti 1998, p. 14).

Ecco, dall'orgoglio con cui Pasolini rivendica di essere lui a usare materialmente la macchina da presa a mano sul set, al personaggio pubblico Pasolini onnipresente sui media, non c'è dubbio che l'idea di perfomer, animato da una mostruosa carica vitale (e dunque, viene da dire, narcisistica) sia senz'altro credibile. Ma qui ci interessa ricondurla alla centralità di Pasolini su tutte le operazioni che lo coinvolgono: la realtà di cui il cinema costituisce la lingua scritta, non è una realtà astratta, ma la sua realtà, quella fatta degli im-segni, ovvero i segni immagine/immaginario che costituiscono il suo mondo di autore senza coautori. In questo senso, Pasolini è un anarchico, nel senso di «un'anarchia preistorica, biologica, costantemente votato alla contaminazione» – come dice lui stesso a Ferrero e Mignano in un'intervista apparsa su *Filmcritica* del 1962 e confluita poi nel volume *Con Pier Paolo Pasolini* curato da Magrelli col titolo *Mamma Roma, ovvero dalla responsabilità individuale alla responsabilità collettiva* (1977, pp. 43-62).

E veniamo finalmente alla conclusione, aiutandoci con un bel saggio di Lorenzo Mango, dedicato proprio alla lingua scritta della realtà (cfr. Mango in Casi, Felice, Guccini 2012, pp. 220-229). Tra cinema e teatro si realizza una polarizzazione estrema nella concezione pasoliniana dell'attore. Perché se è vero che, come sostiene Luca Ronconi, «Pasolini rifiuta l'attore come interprete che ha una sua autonomia e pretende che sia semplice passaparo-



la dell'autore» (Ronconi in Casi, Felice, Guccini 2012, p. 367), questo vale esclusivamente per il cinema in quanto luogo della realtà. L'attore, nel cinema di Pasolini, è essere umano reale, ovvero una struttura priva di senso compiuto, che si deve lasciare scrivere da un'altra persona (l'autore) per acquisire un senso che riflette il mondo dell'altro, diventando così parte di una struttura altra, prima attraverso un'operazione linguistica che lo porta a diventare im-segno e poi di un'operazione estetica che lo porta a diventare cinéma, unità minima della lingua che riflette il mondo di Pasolini, puro materiale espressivo nelle mani della sua immaginazione, attraverso una enorme cessione di potere che viene ricompensata dalla leggerezza che l'assoluta mancanza di responsabilità comporta. L'attore è il fonema della lingua cinematografica, dunque poetica, del cineasta/autore.

Il teatro si pone sulla polarità opposta, laddove, come sostiene appunto Mango, si pone come metadiscorso sulla realtà, luogo dell'utopia in cui è possibile mettere la realtà in discorso. Schematizzando in maniera brutale, ci si trova allora di fronte a una serie di opposizioni radicali:

- Il cinema è mortuario e il teatro è vitale.
- L'attore cinematografico è deresponsabilizzato e inconsapevole, mentre quello teatrale ha una massima responsabilità nel dimostrare di aver compreso veramente il testo.
- Il cinema è visione e il teatro è ascolto.
- Il cinema è immagine e il teatro Parola.
- L'attore cinematografico è im-segno/cinéma, mentre l'attore teatrale è vivente e dialogante.
- Il cinema è azione e il teatro è idea.
- Il cinema è scrittura, il teatro è oralità.

Sciogliere queste polarità, se hanno un senso, riconciliarle senza annullarle, consentirebbe forse di aiutare la formulazione di una teoria equilibrata e coerente dell'attorialità secondo Pasolini, partendo magari dal presupposto che il cinema di Pasolini, con i suoi attori reali, fino a quelli di *Salò* che dovevano essere 'precisi come cristallo', esiste eccome, mentre il teatro di Parola, in purezza, probabilmente non è mai davvero esistito, come Pasolini ha avuto spesso modo di lamentare.

#### *Bibliografia:*

- TH.W. ADORNO, *Minima Moralia*, Torino, Einaudi, 1954.
- J. BAUDRILLARD, *Delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Milano, Raffaello Cortina, 1996.
- C. BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino: per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- S. CASI, *Pasolini, un'idea di teatro*, Udine, Campanotto, 1990.
- S. CASI, A. FELICE, G. GUCCINI, *Pasolini e il teatro*, Venezia, Marsilio, 2012.
- F. DI GIAMMATTEO, 'Pasolini, la quotidiana eresia', *Bianco e Nero*, vol. 1, 4, 1976.
- A. FERRERO, *Il cinema di P. P. Pasolini*, Venezia, Marsilio, 1977.
- J.L. GODARD, *Il cinema è il cinema*, Milano, Garzanti, 1971.
- E. MAGRELLI (a cura di), *Con Pier Paolo Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1977.
- L. MANGO, 'La lingua scritta della realtà. Cinema e teatro nella riflessione teorica di Pasolini', in S. CASI, A. FELICE, G. GUCCINI (a cura di), *Pasolini e il teatro*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 220-229.
- P.P. PASOLINI, 'Incontro con Pasolini', a cura di L. Peroni, *Inquadratura*, 15-16, novembre 1968, pp. 37-38.



- P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999a, II voll.
- P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999b.
- P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, II voll.
- P.P. PASOLINI, *La religione del mio tempo*, in ID., *Tutte le poesie*, I, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003.
- P.P. PASOLINI, *Mamma Roma*, a cura di F. Zabagli, Bologna-Pordenone, edizioni Cineteca, 2019.
- P.P. PASOLINI, *Le lettere*, nuova edizione a cura di A. Giordano, N. Naldini, Milano, Garzanti, 2021.
- S. RIMINI, 'Pasolini VS Testori. Nel ventre del teatro italiano del secondo dopoguerra', in S. CASI, G. GUCCINI, A. FELICE (a cura di), *Pasolini e il teatro*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 94-104.
- S. RIMINI, M. RIZZARELLI, 'Primi sondaggi per una teoria dell'attore secondo Pasolini', *Studi Pasoliniani*, 15, 2021, pp. 95-103.
- L. RONCONI, 'Ambiguità e teatralità di Pasolini', in S. CASI, G. GUCCINI, A. FELICE (a cura di), *Pasolini e il teatro*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 369-372.



«Per cortese concessione del Living Theatre». Julian Beck nei panni di Tiresia  
di Stefano Casi

Pasolini engaged Julian Beck of the Living Theatre in 1967 after Orson Welles decided to back out of the performance of Tiresias for *Edipo Re*. The shift significantly contributed for reconsidering the role by utilizing the aura, androgynous physique, and disrupting the body language of Beck. In the dedicated scenes, Pasolini used an unexpected reduction of the body, which was at the center of the performer's activity, to amplify the holy but also humorous force of his face, acting both in dialogue with and independently from the theatrical group to which he belonged.

La scelta di Julian Beck per l'interpretazione di Tiresia in *Edipo re* è un ripiego in corso d'opera. Pasolini scrive la sceneggiatura pensando a Orson Welles, descrivendo il personaggio come un «vecchio uomo, grasso, pesante, segnato dalla vecchiezza su un viso restato infante» (Pasolini 2001a, p. 1006). L'idea è forse quella di tracciare un filo sottile tra i personaggi del regista della *Ricotta* e dell'indovino di *Edipo re*, uniti idealmente dalla sagacia dell'intellettuale che osserva stancamente l'inutile agitarsi dell'umanità, con «una dimensione morale, insaporita dall'intelligenza e dalla sua crudeltà consuete: sarebbe stato un Tiresia accusatore», come spiega a Jean-André Fieschi (Pasolini 2001a, p. 2924). Ma Welles rinuncia, optando negli stessi mesi per un altro *Edipo re* e un altro Tiresia: nell'estate 1967 partecipa infatti alle riprese del film *Oedipus the King* di Philippe Saville, in cui interpreta proprio il veggente cieco. Così, poco prima, nell'aprile 1967, nel bel mezzo della produzione, Pasolini deve cercare rapidamente un «ripiego» (Chiesi 2006, p. 20).

Proprio in quei giorni, dal 5 al 7 aprile, va in scena al Teatro delle Arti di Roma l'*Antigone* del Living Theatre, la compagnia che due anni prima aveva folgorato Pasolini con una pratica teatrale spregiudicata e coinvolgente, politica e rivoluzionaria, contribuendo alla nascita della stagione della sua scrittura tragica. Nello stesso teatro, l'8 e il 9 aprile il gruppo americano propone anche *Le serve*. È quasi inevitabile che la folgorazione si rinnovi: Pasolini invita a cena Judith Malina e Julian Beck, di cui elogia l'interpretazione femminile nelle *Serve*, e propone all'attore di partire subito per il Marocco per interpretare Tiresia, promettendo non solo una regolare paga ma anche, come ricorderebbe Francesco Leonetti (che nel film interpreta il servo di Laio), «un camioncino» (Boriassi 2017-2018, p. 76). Beck accetta, previa «cortese concessione del Living Theatre», come si legge nei titoli di testa: «senza il consenso del clan, infatti, Julian non si può allontanare dalla sua comunità di vita e di lavoro» (Possamai 2011, p. 44).

L'impegno complessivo dura quattro giorni per due sole brevi scene, che tuttavia comportano un significativo e doloroso sforzo fisico. Agli occhi di Beck vengono applicate delle lenti a contatto per rendere evidente la cecità del personaggio. Ma nel clima magrebino, tra calore e sabbia, le lenti diventano uno strumento di tortura, che l'attore indossa ininterrottamente per 6 o 7 ore, in preda a forti dolori ma senza mai lamentarsi. Lo vediamo, nei primi piani nel film, sempre con gli occhi socchiusi, quasi arrossati e lacrimanti, per sopportare lo sforzo con evidente fatica [fig. 1]. Pasolini se ne accorgerà solo a riprese finite e dirà poi al giornalista del New York Times Guy Flatley: «Julian Beck is a saint!» (Boriassi 2017-2018, p. 77).

La 'santità' di Beck non è solo una battuta. Nel pieno della scrittura delle sue 'tragedie umoristiche', Pasolini esprime la volontà di perseguire in questo film una «desacralizzazione quasi umoristica» (Pasolini 2001a, p. 2924) del mito attraverso la scelta degli attori, come dimostra per esempio il coinvolgimento di Franco Citti nei panni di Edipo e Carmelo Bene come Creonte. Inizialmente anche la figura di Tiresia è concepita coerentemente con la nuova fase umoristica, ma la presenza di Beck impone a Pasolini uno scarto imprevisto verso la sacralità, che è ontologicamente immune dall'attitudine borghese all'umorismo. Sì, Julian Beck-Tiresia è un santo.

Nel film l'attore compare due volte. Nella prima, che dura pochi secondi ed è senza parole, Edipo è accompagnato dal messaggero (Ninetto Davoli) al cospetto di Tiresia, seduto mollemente su un muretto nel paesaggio arido, davanti a un canneto. L'indovino sta suonando il flauto, lo strumento «che codifica lo scandalo», come si legge nella sceneggiatura (Pasolini 2001a, p. 1048), e che in Pasolini simboleggia il poeta-intellettuale. Ai suoi piedi sta un ragazzino nudo, disteso altrettanto mollemente [fig. 2]. Dopo la figura intera, Tiresia è inquadrato in primo piano, sempre con il flauto sulle labbra, prima di fronte [fig. 3] e poi di profilo [fig. 4]. Nella seconda scena arriva a Tebe, convocato da Edipo e accompagnato dal messaggero [fig. 5]. Il sole è cocente, Tiresia inciampa e si ripara all'ombra di un arbusto [fig. 6]. In un serrato campo e controcampo di primi piani avviene lo scontro con Edipo, che segue il testo di Sofocle. Edipo si avventa poi su Tiresia e lo caccia con rabbia, non prima che l'indovino abbia fatto la sua ultima, inascoltata rivelazione [fig. 7].

Come tutti gli attori del cinema pasoliniano, anche Beck porta sullo schermo non tanto una stretta competenza professionale quanto un'aura personale che al regista garantisce autenticità: la fisicità androgina e spigolosa, quasi aliena, di Beck si fonde con il carisma dell'artista rivoluzionario e scandaloso, votato all'utopia libertaria e anarchica del suo gruppo teatrale. In questo senso, la scelta di Beck trasforma l'iniziale ripiego in un formidabile rilancio, ridefinendo la figura dell'intellettuale non sulla base della sua ironia, ma della sua sacralità. Per Pasolini, l'attore americano è «più irrazionale, poetico, profetico nel senso più misterioso della parola. Ha fatto cadere il moralismo del personaggio a vantaggio del suo profetismo» (Pasolini 2001a, pp. 2924-2925).

Fig. 1 Julian Beck in *Edipo re* (1967) di Pier Paolo PasoliniFig. 2 Julian Beck in *Edipo re* (1967) di Pier Paolo PasoliniFig. 3 Julian Beck in *Edipo re* (1967) di Pier Paolo PasoliniFig. 4 Julian Beck in *Edipo re* (1967) di Pier Paolo PasoliniFig. 5 Julian Beck e Ninetto Davoli in *Edipo re* (1967) di Pier Paolo Pasolini



È significativo che l'attore sia reclutato dopo la doppia performance in *Antigone* e nelle *Serve*, la cui interpretazione in vesti femminili tanto colpisce Pasolini. Dunque, non solo la figura fisica ascetica e sacrale, la potenza profetica e visionaria, ma anche la capacità di rappresentare una figura *transgender* – al di là dei generi –, che racchiude esotericamente e magicamente gli opposti in una misteriosa unità. Anche da questo punto di vista assume rilievo la scelta di un attore come Beck «in quanto cantore [...] della valorizzazione del corpo e della libertà sessuale» (Possamai 2011, p. 44). D'altra parte, la fluidità del genere è proprio una delle caratteristiche di Tiresia, che nella tradizione mitologica subisce una trasformazione in donna, temporanea proprio come quella che subirà il protagonista di *Petrolio*, e dunque rappresenta un simbolo della ricongiunzione dei sessi e conseguentemente una scandalosa presenza in una società dai generi gerarchicamente divisi. Allo scandalo sessuale forse allude anche la presenza del ragazzino nudo accanto al profeta cieco, in un'inquadratura sospesa ed enigmatica come la miniatura d'un antico trattato d'alchimia [fig. 2].

Beck si cala nella recitazione con dedizione, soffrendo per le lenti a contatto, e con passione. Nella prima scena si mostra ieratico, compreso nella sua dimensione ultraterrena e sacrale. Nella seconda recita le sue battute in inglese, scandendo bene le parole, come si vede dai movimenti della bocca sotto il doppiaggio (che come sempre nei film di Pasolini si presenta in funzione straniante), e mostrando sul volto una dolente stanchezza da «profeta stracciato che porta una profezia divina» (Chiesi 2006, p. 20), che contrasta con la furiosa veemenza di Citti. Il contrasto è anche nel rapporto tra l'interpretazione sanguigna e materica, tutta esteriore, di Citti e quella pressoché evanescente e interiore di Beck: confronto che dà ragione a Pasolini sulla scelta di entrambi, contro i detrattori di Citti considerato inadatto al ruolo di Edipo, come Moravia che addirittura vedrebbe proprio Beck nei panni di Edipo per rendere il protagonista «strenuo, eroico, avido di verità» (Moravia 1967).

Lo spiazzamento provato da Moravia per un Beck fragile e anti-eroico, ben lontano da certe sue interpretazioni teatrali, è comprensibile. Se Pasolini sceglie i suoi attori per l'alchimia tra una fisicità non canonica e un'identità particolare, pubblica o privata, è anche vero che portandoli sullo schermo li sottrae alle loro caratteristiche identitarie, e dunque alle aspettative, come mostra il caso clamoroso della più grande cantante lirica, Maria Callas, a cui in *Medea* sottrae proprio la voce e il canto. Analogamente, Pasolini toglie a Beck ciò che lo aveva reso potente e iconico negli spettacoli del Living Theatre, lavorando in sottrazione soprattutto sulle due caratteristiche della sua compagnia, che più avanti avrebbe definito nel *Manifesto per un nuovo teatro* con i termini di *Gesto* e *Urlo* (Pasolini 1999a, p. 2484), ossia il dinamismo fisico travolgente, in un corpo e in una voce fortemente espressivi.



Fig. 6 Julian Beck e Ninetto Davoli in *Edipo re* (1967) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 7 Julian Beck e Ninetto Davoli in *Edipo re* (1967) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 8 Julian Beck in *Edipo re* (1967) di Pier Paolo Pasolini

Eppure non era stata quella la prima impressione avuta da Pasolini di fronte al primo spettacolo del Living Theatre, non la fisicità estrema, ma l'immobilità, come annota nel 1965 nel racconto *Rital e raton*: «Guarda della gente dentro la grande vetrina esterna di un caffè – come un mucchio di pesci fermi dentro una boccia ecc., e la loro immobilità li rende come più luminosi – quasi stessero su un piccolo palcoscenico colpito dai riflettori in una rappresentazione del Living Theatre» (Pasolini 1998b, p. 872). Il riferimento è alla scena dei *tableaux vivants* che aprono la seconda parte di *Mysteriers and smaller pieces*, che evidentemente colpiscono Pasolini, estremamente sensibile alla pratica scenica dei *tableaux vivants* e più in generale alla visione pittorica, e quindi statica, nei film: come se la sottolineatura dell'immobilità in quel racconto ammiccasse a una comunione estetica tra lo stesso Pasolini e il Living Theatre. Solo più avanti, iniziando a progettare la tragedia *Petrolino*, Pasolini riconosce al gruppo americano un'altra caratteristica, quando parla di «atroci martiri e carneficine (da Living Theatre)» (Pasolini 2001b, p. 647), in funzione di una descrizione infernale.

Tuttavia, il coinvolgimento di Beck in *Edipo re* trascende completamente dalle invenzioni sceniche del Living Theatre, anzi trascende dalla compagnia stessa. Pasolini individua in Beck, strappato dalla sua comunità, una grandezza interpretativa autonoma che sembra scaturire proprio da quello strappo, in quanto il suo personaggio si presenta in una individualità assoluta, lontana dalla comunità: un solitario, come a stravolgere completamente nella finzione filmica la percezione pubblica di quell'attore che è parte di una comunità teatrale. Uno strappo che apre a una rivelazione.

Non solo. Pasolini immobilizza Beck in una cornice statica, con pochissimi movimenti che sono inciampi o cadute. Come nota Annovi, «Pasolini symbolically cuts Beck's body out of the frame through the use of close-ups», quel corpo che è parte sostanziale delle sue note performance fisiche, addirittura facendogli vestire «an oversize, drapy tunic that hides his body entirely» (Annovi 2017, pp. 197-198), per rivestirlo di un'aura ascetica e sacrale che definisce l'immagine di «un Tiresia poeta e diverso ancor più che profeta» (Fusillo 2007, p. 83). La fisicità di Tiresia si esprime dunque attraverso non quella del 'corpo' dell'attore del Living, ma quella del suo 'volto' asciutto ed espressionistico [fig. 8]. Anche Bene è sottratto alle sue tipicità teatrali, ma a lui Pasolini concede un tocco visivo, nel costume e soprattutto nel copricapo, che in qualche modo allude al barocchismo dei suoi spettacoli. Con Beck, invece, lo strappo dal suo teatro è radicale e, forse anche grazie a questo, maggiormente incisivo.

Se l'esperienza con il film di Pasolini offrirà a Bene lo spunto per addentrarsi in un nuovo percorso artistico nel cinema, non altrettanto accadrà con Beck, per evidenti ragioni che lo differenziano dal primo. In *Edipo re* Bene e Beck, a prescindere dalle ragioni per cui sono stati scelti da Pasolini, rappresentano una spia della tensione del regista nei confronti del teatro in questi anni: sono i due campioni più evidenti non solo di un'esigenza di rinnovamento, ma anche della realizzazione di spettacoli capaci di spezzare le convenzioni e di fondare nuove tradizioni, e Pasolini non mancherà di ricordarlo pochi mesi dopo nel *Manifesto per un nuovo teatro*, in cui accenna allo «stupendo Living Theatre» e al «caso straordinario di Carmelo Bene» (Pasolini 1999a, pp. 2485 e 2492).

Tuttavia il fecondo narcisismo creativo di Bene è ben diverso dalla pratica collettivista di Beck, che condivide con Malina e il gruppo. Il cinema, che precedentemente al film di Pasolini Beck aveva appena toccato in pellicole sperimentali perfettamente in linea con il suo impegno artistico, non diventa un'esigenza né un'aspirazione. Ma la performance in *Edipo re* gli offre immediatamente un'altra occasione. Bernardo Bertolucci lo scrittura per l'episodio *Agonia* all'interno del film collettivo *Amore e rabbia* (in cui è presente anche



*La sequenza del fiore di carta* di Pasolini), insieme ad altri ventiquattro attori del Living Theatre. La scelta di Bertolucci è in antitesi con quella di Pasolini: gli attori replicano la tipica recitazione fisica e gestuale della compagnia, e lo stesso Beck, che recita in italiano con la sua voce, si esprime con tutto il corpo, al centro del suo ensemble.

Pasolini, dal canto suo, è soddisfatto dal 'ripiego' che ha dato a Tiresia caratteristiche impreviste. La dedizione dell'attore sul set e la sua apparizione carismatica nelle scene che lo riguardano, spingono il regista a voler proseguire nel rapporto. Immediatamente a ridosso di *Edipo re* dichiara che il suo prossimo film sarà «un *San Paolo*, ambientato in tempi moderni, ma con assoluta fedeltà ai testi sacri: l'interprete sarà forse Julian Beck, se però riuscirò a ringiovanirlo» (Rusconi 1967). L'ipotesi è chiara. Beck ha portato sullo schermo non il Tiresia intellettuale distaccato e sovrappeso che Pasolini aveva pensato per Welles, ma un profeta santo e dolente, dal volto spigoloso e alieno. Quella può dunque essere la figura da cui ripartire per il suo *San Paolo*: uno sviluppo cristiano del Tiresia mitologico, se non ovviamente nella sostanza, perlomeno nella suggestione fisica e visiva del veggente, condita di misteriosa sacralità, allusa dalla presenza dello stesso attore. Del resto, «Julian Beck is a saint!».

Il film, com'è noto, non viene realizzato. Ma Pasolini rimane in buoni rapporti con Beck e il suo gruppo, che non manca di andare a vedere in scena a New York, esattamente due anni dopo le riprese in Marocco, nell'aprile 1969. Pasolini descrive con affetto Beck dal «piccolo cranio calvo scintillante, e i capelli tirati, lunghi dietro le orecchie». Ma ormai troppe cose sono accadute nel frattempo, e la popolarità del Living Theatre ne «ha fatto diminuire il potere di provocazione [...] e quindi la sua oggettiva necessità e purezza». E quell'ultimo incontro finisce per avere il sapore un po' nostalgico per un tempo ormai passato: «Sono commoventi, cari, mi vien voglia di salire sul palcoscenico e abbracciarli» (Pasolini 1999b, pp. 1205-1206).

### Bibliografia

- G.M. ANNOVI, *Pier Paolo Pasolini: performing authorship*, New York, Columbia University, 2017.
- P. BINDER, *Il Living Theatre*, Bari, De Donato, 1968.
- M. BORIASSI, *Un teatro della verità. Pasolini e l'avanguardia della ricerca teatrale: Living Theatre, Grotowski, Bene*, tesi di laurea in Storia del Nuovo Teatro, Scuola di Lettere e Beni Culturali, Università di Bologna, a.a. 2017-2018.
- S. CASI, *Le tragedie umoristiche di Pasolini e altre eresie*, Pisa, ETS, 2022.
- R. CHIESI, 'Dal teatro allo schermo: interpreti d'eccezione', in S. CASI, C. VALENTI (a cura di), *Teatri corsari. Pasolini e Laura Betti: parole, immagini, frammenti*, numero speciale di *Prove di drammaturgia*, 1, luglio 2006, pp. 19-21.
- M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, Roma, Carocci, 2007.
- A. MORAVIA, 'Un Edipo che viene dalle borgate', *L'Espresso*, 38, 17 settembre 1967.
- P.P. PASOLINI, *Romanzi e racconti. 1946-1961*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998a.
- P.P. PASOLINI, *Romanzi e racconti. 1962-1975*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998b.
- P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999a, II voll.
- P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999b.
- P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001a, II voll.
- P.P. PASOLINI, *Teatro*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 2001b.



- I. POSSAMAI, 'Il corpo sacrificale nel cinema di Pasolini: l'incontro con il *Living Theatre*', in L. EL GHAOUI (a cura di), *Les corps en scène. Acteurs et personnages pasoliniens*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2011, pp. 37-47.
- M. RUSCONI, 'Pierpaolo Pasolini e l'autobiografia', *Sipario*, 258, ottobre 1967, pp. 26-27.
- C. VALENTI (a cura di), *Living with The Living. Il Living Theatre in Europa (1964-1983). Julian Beck pittore (1944-1958)*, Riccione, Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia Romagna-Associazione Riccione Teatro-Comune di Riccione, 1998.



### *Per niente candida...*

## *Laura Betti attrice-musa di Pasolini in cinque fotogrammi*

di Stefania Rimini

Laura Betti lives alongside Pasolini an exciting artistic adventure that leads her to explore a 'paradoxical' way of acting in front of the camera. His style remains unmistakable and is characterized by a mix of facial expressions and vocal expressiveness. The roles played in Pasolini's cinema give us the traits of a naive and ambiguous character at the same time, authentic and chameleonic.

Ho fatto circa cinquantacinque film e mi pare di aver capito, solo ora, che per quanto io abbia ben nascosto la parte di me che sono io, evitando eccessive confusioni con il mio doppio programmato mica male proprio da me, Pier Paolo riusciva a capirmi (spesso non me ne accorgevo e lo negavo beffardamente) meglio di chiunque altro (Betti 1991, p. 189).

Il rapporto simbiotico fra Betti e Pasolini raggiunge sul set livelli di intensità non comune, testimoniati dagli scatti dei fotografi di scena, da dichiarazioni, interviste, tutte impronte di un frammentario discorso amoroso che si ricompone poi nell'assolutezza dei fotogrammi. Lungi dall'essere solo 'tracce vaporose' (Nacache 2006, p. 19) di una mitografia leggendaria e inafferrabile, questi documenti rinviano alla concretezza di un rapporto di complicità capace di illuminare lo stile del regista, di sollecitarne l'ispirazione fino al punto di sospendere le riprese di *Teorema* in attesa che Betti si convinca a interpretare Emilia. Questo episodio è solo uno dei tanti aneddoti che è possibile ripescare grazie alla spinta affabulatoria di Betti, sempre pronta a suggerire nuovi spunti pur di ribadire in pubblico la forza del suo legame con Pasolini, ma ciò che più conta è la reciprocità dello scambio performativo e artistico, ovvero la possibilità per il regista di 'giocare' con le diverse maschere della sua 'pupattola bionda'. La relazione artistica fra Betti e Pasolini appartiene allora a quelle che Nacache definisce «associazioni privilegiate» (Nacache 2003, p. 79), contraddistinte da un'intesa 'amorosa', una collaborazione appassionata. Quel che scaturisce da tali 'associazioni' è «la permanenza di uno sguardo su un volto» (*ibidem*) e con essa una galleria di piani e sequenze che contrappuntano la declinazione dell'atto cinematografico. Per capire quali siano gli effetti della prolungata esposizione dell'attrice allo sguardo del suo 'autore' basta ancora una volta affidarsi alle sue dichiarazioni, sempre puntuali nel riferire la natura del loro legame.

*Nella famiglia di non attori che appartenevano al cinema di Pasolini come Franco Citti, Mario Cipriani e altri, tu, oltre ad essere l'unica attrice professionista, fin dai primi film hai continuamente cambiato identità e aspetto da una pellicola e l'altra. Mentre Ninetto Davoli è sempre Ninetto, il ragazzo furbetto, allegro e innocente; il Franco Citti di Accattone e Mamma Roma rimane, più o meno, sempre una variante di se stesso [...] i tuoi personaggi cambiano continuamente...*

È vero, sì, è vero. La verità è che lui non voleva magari ammetterlo, ma di riffa o di raffa, la sola attrice per lui ero io. E giù scenate se per caso io dicevo no ad una sua proposta. Come è stato per *Teorema*. Ogni volta, da parte sua, mi giungeva una proposta differente dall'altra. Ogni volta mi vedeva in un modo, o in un altro, o in un altro ancora (Betti 2004, p. 52).

La girandola di trasformazioni che Pasolini impone alla sua musa lascia intendere che tra loro sia scattata fatalmente una vera e propria tensione 'pigmalionica', che però – col tempo – subisce un ribaltamento di canone, dal momento che dopo la morte dello scrittore sarà Betti a custodirne la memoria, a ricrearne il mito. In ogni caso vale il principio della «fusione feticistica» (Nacache 2003, p. 80), vissuta a tutto campo, fuori e dentro il set, in ordine a un'unica regola, ancora una volta paradossale. Ai microfoni di Claudio Liccoccia, infatti, l'attrice confessa il segreto del suo sodalizio artistico, l'obbedienza agli insegnamenti del maestro, introiettati come verità assoluta.

*Ti sei sentita te stessa? Non hai avuto bisogno di recitare...*

Non ho mai capito la reale differenza tra *recitare* ed *esistere*. Pier Paolo mi ha insegnato che non ha nessun senso recitare... La realtà la devi veramente possedere. Devi trasmettere al pubblico la realtà. Se no cosa vuoi trasmettere: la televisione? (Betti 2002)

Betti risente dell'ipoteca pasoliniana sugli attori professionisti (cfr. Rimini, Rizzarelli 2021), accetta l'invito a «possedere la realtà», ad aderire senza mediazioni ai ruoli, scovando per ognuno di essi una radice che ne riconduca a sé il carattere o il destino. L'induzione pasoliniana a non recitare ha sicuramente influito nella costruzione del suo *modus* di attrice, ha contribuito a orientare la sua presenza verso una naturalezza «primitiva» (Nacache 2003, p. 63), che rimane probabilmente il segno di performance più ricorrente della sua postura cinematografica.

Il corpo a corpo con Pasolini, da cui si lascia guidare quasi senza esitazioni, produce allora un modello performativo per certi aspetti inconsueto, perché riesce a portare «l'ordinario nello straordinario, il familiare nel meraviglioso» (ivi, p. 103), dando vita a delle personagge imprevedute e imprevedibili. Se ne *La ricotta* è facile sentire il suo ruolo come una esibita autocitazione dello *status* di diva, in *Che cosa sono le nuvole?* la 'gatta' Desdemona spinge verso la connotazione simbolica di una natura figurale, dal carattere sperimentale e metalinguistico, mentre in *Teorema* la sua interpretazione oscilla tra l'a-



Fig. 1 Laura Betti ne *La ricotta* (1963) di Pier Paolo Pasolini

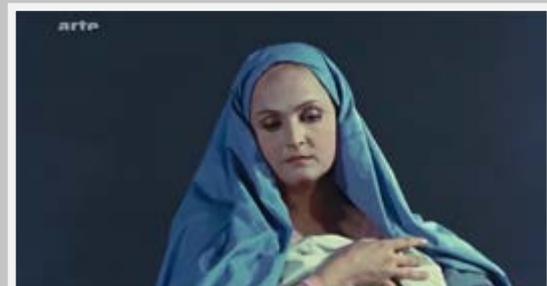


Fig. 2 Laura Betti ne *La ricotta* (1963) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 3 Valentina Restivo, *Laura Betti*, 2022 @Valentina Restivo



strazione metaforica e l'idea di una corporeità aperta, antropologicamente segnata da un fibra che eccede i limiti della rappresentazione. *La terra vista dalla luna* è poco più di un *divertissement*, in cui è in ballo il piacere del travestimento, nei *Racconti di Canterbury* invece risuona la carica ludica, grottesca della giaguara, il suo essere provocatoriamente oltre la misura del linguaggio.

A unire ruoli così diversi è l'unicità di una tensione che si autoalimenta, che divora cliché e rigidità posturali per affidarsi totalmente a «emozioni immediate e non riflesse» (Betti 1979, p. 41), sebbene debitorie spesso delle intuizioni del suo «visitatore» (Betti 1991, p. 189). Nel ricevere da Pasolini le indicazioni per girare Betti mostra un senso di affidamento totale, che rende misteriosa ogni sua posa, emanazione diretta di un'intesa che pare trascendere le ragioni dell'arte e sconfinare in un atto di dedizione assoluta. È qui, in questa fatale predisposizione a essere la parte, che si coglie lo scarto fra Betti e gli altri interpreti, la distanza fra mestiere e rivelazione. Per cogliere fino in fondo tale 'mirabile artificio' si proverà a comporre un esile atlante dei gesti bettiani prelevando cinque fotogrammi dall'arsenale del cinema pasoliniano: senza alcuna pretesa di esautività, questa mappa rinvia all' 'indiavolato nascondino' nel quale l'attrice ha trascinato lungo tutta la sua carriera maschere e volto.

### 1. Diva e (Ma)donna

Il primo tassello di questa volontaria galleria di piani bettiani appartiene a *La ricotta* (1963), film che mette a tema alcune delle ossessioni pasoliniane (il senso del sacro, l'amore per il sottoproletariato, la critica all'industria culturale, la foga metalinguistica) e prefigura gli azzardi stilistici del cinema a venire. Nel breve intervallo di una trama fin troppo scoperta compare una figura sghemba, altera, che risponde alle logiche pigmalioniche del rapporto fra l'attrice e il regista. L'invenzione della diva Sonia scaturisce infatti dalla possibilità di sfruttare la sua *allure*, il graffio della sua personalità, capace di aderire alle regole del gioco e di profanarle con ironia.

Era uno dei primi film, uno dei tanti film senza denaro. Ma le ansie e le angosce di Pier Paolo erano bellissime e mi ci divertivo pazzamente. La sua furia creativa era di per sé uno spettacolo e già questo mi bastava. Poi c'erano le beate ferme convinzioni. Chi meglio di me poteva interpretare il ruolo di una Diva? Nessuno, ovvio. Sia per me, che per Pier Paolo. Malgrado i suppli al posto del caviale e i miei abitini neri un po' lisi che però mi davano quel certo non so che con l'aiuto di un colletto bianco da vera allumeuse. Sì, malgrado tutto (Betti 1991, p. 152).

Betti entra senza sforzo nel carattere del personaggio, contraddistinto da un'ambiguità di fondo che non sfugge allo sguardo critico di Roberto Chiesi: «la giovane diva de *La ricotta* [...] ombrosa e solitaria, che si accende in



Fig. 4 Laura Betti in *Che cosa sono le nuvole?* (1967) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 5 Laura Betti ne *I racconti di Canterbury* (1974) di Pier Paolo Pasolini



formidabili crisi isteriche quando si sfilaccia la disciplina degli altri attori durante le riprese, è senz'altro un personaggio nutrito della reale fisionomia dell'attrice, perfino in alcuni segni esteriori come il disegno del trucco intorno agli occhi» (Chiesi 2005, pp. 13-14). L'inclinazione che assume la figura nel quadro della narrazione autorizza infatti puntuali sovrapposizioni tra bios e performance: l'alterigia di Sonia ricalca da vicino la spregiudicatezza di Betti mentre l'arco dei gesti e delle espressioni del volto annuncia il tono di interpretazioni future, spesso eccedenti e sopra le righe per emozione e violenza.

La prima epifania di Sonia/Betti si ha nei minuti iniziali del film e basta a rivelare la vocazione della personaggio: incorniciata dentro una nicchia ricavata da maldestre attrezzature, Sonia è seduta, con la testa leggermente di profilo e lo sguardo fuori asse; accarezza il suo cane bianco e sembra non volersi mescolare ai riti volgari dell'intervallo fra un ciak e l'altro [fig. 1]. Stretta dentro una mantella nera, col capo coperto da un basco di lana, appare distante e infastidita, bloccata nell'attesa di entrare in scena. Se ai bordi della scena Sonia/Betti incarna il graffio disarmante della star, capricciosa e veemente anche nei confronti del regista, all'interno del *tableau* a colori la sua immagine appare improvvisamente levigata: le virgole pesanti del trucco sono scomparse, sostituite da un'ombra lieve d'azzurro, le calcolate cromie dei costumi, e dei panni che avvolgono il corpo, sembrano trasformarla in esemplare statua votiva. Nello spazio fantasmatico del film nel film, il controcampo manierista modellato questa volta sul quadro di Pontormo, la posizione di Betti cambia sensibilmente, non è più a margine della croce ma rappresenta il vertice della figurazione. Avvolta da drappi turchini [figg. 2-3], plasticamente realizzati da Danilo Donati, l'attrice sembra riuscire a esprimere la contrizione del dolore per la deposizione di Gesù: la sua immedesimazione nei panni di Maria sembra pienamente credibile ma l'ennesima gag delle comparse scatena una violenta reazione, che altera la mimica del volto e le fa assumere una posa sgraziata, anticanonica. Questo contrappunto, oltre a rappresentare un chiaro segno dell'azzardo compositivo di Pasolini, sintetizza la natura metamorfica di Betti, capace di essere contemporaneamente «una» e «un'altra», «una» che adora, e «un'altra» che sputa sull'oggetto adorato; «una» che mitizza e «un'altra» che riduce» (Pasolini 1979, p. 7).

## 2. Sex appeal dell'(in)organico

Per ragioni di spazio non è possibile indugiare sui brevi fotogrammi de *La terra vista dalla luna* (1967), sebbene lì ci si trovi davanti a una radicale trasfigurazione del sembianze corporeo di Betti e dunque a un deciso scarto rispetto all'immagine corrente, anche per effetto del travestimento in abiti maschili. Si tratta di un'apparizione fugace, ancorché decisiva in termini diegetici, condita da una serie di gustose dichiarazioni dal set della stessa Betti, a ulteriore riprova del grado di affinità fra i due. Con *Che cosa sono le nuvole?* (1967) Pasolini aggiunge un tassello importante alla costruzione dell'identità performativa di Betti, concedendole un ruolo tragico – la fatale Desdemona – che però nell'economia stilistica del racconto si carica di sfumature grottesche, sia per l'ennesima trovata metalinguistica (lo spettacolo di burattini in carne e ossa alla presenza di un pubblico festante e rumoroso) sia per la declinazione di una femminilità insieme virginale e maliziosamente seduttiva. Pur non volendo sulle prime accettare questa parte, Betti asseconda le disposizioni del suo mentore per via delle ovvie analogie con la donna di Otello («C'era da fare Desdemona e Desdemona ero io e basta», Betti 1991, p. 278), che le garantivano di corrispondere senza sforzi al progetto. Si tratta anche in questo caso di un



ruolo apparentemente secondario che però le consente di sprigionare una energia erotica inconsueta, perché giocata sul filo dell'ironia, di una doppiezza calcolata e spumeggiante.

La sua è allora una Desdemona languida e svanita, carezzevole e ingenua, intenta ad esibire la morbidezza delle curve e a superare dunque l'ipoteca del pezzo di legno. La preminenza del corpo come radice della sua espressività invita a leggere l'arco parabolico della personaggio nei termini di una possibile 'critica anatomica': il disegno dei gesti e delle pose, le sfumature del volto e dello sguardo, l'uso modulato della voce, con striature dialettali mollemente cadenzate, offrono un catalogo di segni di performance che vanno inquadrati alla luce di quella «ferocia felina» che Risset adduceva come tratto caratterizzante della sua attorialità (Risset 2006, p. 9). Betti alterna espressioni smagate con altre scopertamente sensuali, mostrando di saper dar corso all'immagine di «bambina fatale» (Pasolini 2001, p. 986) descritta nella sceneggiatura.

Desdemona si è messa vezzosamente alle orecchie, al posto dei sontuosi orecchini della scena precedente, degli orecchini fatti con due ciliegie attaccate allo stesso gambo, come fanno i bambini. E come una bambina guarda tutta innocente, e piena di candida malizia romantica, il suo innamorato. [...] Otello si mangia, pieno di significati erotici, una delle due ciliegie; e poi offre l'altra a Desdemona, facendo l'atto di imboccarla. Anche stavolta lei fa deliziosamente la smorfiosa, come si vergognasse, infine accetta, e si lascia mettere in bocca la ciliegia, arrossendo tutta, abbassando gli occhi, stringendo pudica le spalle (ivi, p. 945).

La smorfia sembra essere l'unità di misura di questa recita al quadrato in cui tutto è spinto oltre il limite del pudore, anche se poi l'accesa sensualità degli scambi non scade mai in bieca volgarità ma alleggerisce lo spettro tragico della vicenda. Betti si muove lungo l'arco del proscenio con vivace candore, la sua aria smagata è sublimata dal trucco e dagli abiti; ignara della astuzia sardonica di Jago, si abbandona al gioco della seduzione amplificando gesti ed espressioni, incoraggiata dal suo Otello, con il quale condivide procaci siparietti. La relazione con Otello/Ninetto si consuma infatti nel segno di un morbido erotismo, gonfio e succoso come le ciliegie, protagoniste di una sequenza candidamente maliziosa [fig. 4]. Betti appoggia la sua interpretazione sulla variazione di accenti tonali e sulla mobilità degli occhi e del volto, raggiungendo così l'intensità di una 'gattina' ora istintiva e inconsapevole ora invece ammiccante e seduttiva. Nei panni di Desdemona è una marionetta di carne, burrosa e tenera, allegra e saltellante, sempre più somigliante al miraggio dell'archetipo felino, in bilico fra graffi, assalti e fusa.

### *3. L'importante è finire...*

La verginità contraffatta di Desdemona è la premessa per una doppia metamorfosi: per interpretare Emilia, Betti è costretta a cambiar pelle, il suo caschetto biondo viene cancellato da una parrucca e tutto l'asse performativo subisce un radicale ribaltamento, che le varrà – come è noto – la coppa Volpi. Se il [corpo utopico](#) di Emilia rappresenta il punto di non ritorno dell'avventura artistica di Betti e Pasolini, l'ultimo tassello della loro collaborazione non manca di rilevare tratti inediti dell'attrice-personaggia, e così è possibile inquadrare la Donna di Bath nel segno di una seconda trasformazione rispetto all'energia ludica già espressa dalla marionetta shakesperiana.



Dentro le torbide bolge dei *Racconti di Canterbury* (1973) la giaguara si trova ad attraversare una soglia proibita, a incarnare un ruolo che enfatizza la sua carica grottesca e amplifica la licenziosità di gesti e pose. In questo film girato secondo uno stile che lo stesso Pasolini non esita a definire «frontale, rigido, ieratico» (Pasolini 2001, p. 1570), il passo felpato di Betti si appesantisce mentre il suo volto assume un'aria greve, solo a tratti sublimata da una furia libidinosa che scivola verso il *non sense*. Le tetre atmosfere del racconto sono però sublimate dalla presenza vigile e consolatoria dei suoi attori-feticci:

Poi nel film c'è Laura Betti, Ninetto Davoli e Franco Citti, cioè i personaggi in un certo senso magici, Plutone, Proserpina, i Diavoli; li ho fatti mediterranei. Per non ricorrere a falsità, manipolazioni, per non doverli truccare, vestire da... mi è bastato schiaffare in un giardino inglese, abitato da inglesi, un romano e un'emiliana e la magia era raggiunta di per sé (Pasolini in Betti 1991, p. 274).

Qui Pasolini sembra tornare alla ricetta base del suo cinema («Scelgo un attore per quello che è e non per quello che ha l'abilità di sembrare»), ma giunge a forzare l'agency dei suoi interpreti e a traghettarli verso toni più stridenti, più acuti. I pruriti e l'ironia dell'emiliana servono allora a costruire il profilo della Donna di Bath, personaggio eccedente, smaliziata, sempre in preda a una loquacità sboccata, che ben si attaglia alla sua divertita spudoratezza. Il patto fuori e dentro al set resta invariato; Betti sa di non poter rinunciare a questo ruolo («Anche per i *Racconti di Canterbury* Pier Paolo non aveva dubbi. Io ero la Donna di Bath e nessun'altra poteva esserlo. Però quella di Chaucer, fedelmente riscritta da Pier Paolo in sceneggiatura» - Betti 1991, p. 278) e si affida alle invenzioni di Pasolini, dedito a un imponente lavoro drammaturgico e di ripresa. Betti si trova a dover smaltire i postumi di un trauma cranico che le provocano distonie neurovegetative («Lui se ne accorgeva quando stavo male e si sedeva vicino, mi prendeva una mano e mi spiegava [...] che era tutto passato»), ma questo non impedisce alla variopinta brigata d'attori di «formicolare per campagne, vallate e cittadine, allegra, sfrenata, nell'attesa mai delusa di vedere un sogno trasformarsi in realtà» (*ibidem*).

Per ragioni produttive Pasolini rinuncia alla sequenza della lunga carovana dominata dalle chiacchiere della Donna di Bath e così Betti entra nel film per effetto di una sottrazione imprevista, che riduce la portata della sua azione. La sua parte però rimane tenacemente ancorata alla vivacità delle espressioni facciali, alla mutevolezza dello sguardo, e soprattutto alle sfumature tonali della voce, vero e proprio strumento di seduzione e inganno [fig. 5]. Le linee simboliche della Donna di Bath gravitano, infatti, intorno al campo semantico della passione, chiamano in causa la genitalità, una certa prepotenza stregonesca; la *vis* comica rimane entro il recinto di prevedibili stereotipi, sublimate però dalle intermittenze performative di Betti. È il suo estro umoristico a dominare incontrastato, a permettere continue variazioni di tono, grazie anche a una dizione impeccabile, che il doppiaggio, leggermente fuori sincrono, contribuisce ad esaltare. I doppi sensi, le accese incursioni erotiche, le occhiate strabuzzanti e licenziose, disegnano una postura mobile, disinibita, che raccoglie l'inclinazione dialettale del timbro vocale, ed esalta il peso di una robusta fisicità, arrotondata dalle ampie pieghe dei costumi. Betti trova nell'ampio spettro del suo repertorio le risorse per incarnare il destino della personaggio, un essere burlesco, pantagruelico, segnato da una fame erotica spropositata ma capace anche di dominare gli altri attraverso astuti giochi linguistici: il suo show è quindi, alla fine, una straripante giostra retorica, a cui si accompagna un cumulo di trovate clownesche, lasciato di una carriera vissuta pericolosamente fra *paillettes* e lustrini, bricolage dialettali e in-



venzioni a basso costo. Nel giro di pochi anni la sua *star persona* avrebbe raggiunto altri traguardi – grazie al talento e alla complicità di Bellocchio, Bertolucci, Monicelli (solo per citare alcuni registi cari alla sua memoria) – ma in nessun caso si sarebbe eguagliato il privilegio di quell'«amore immaginario» (Betti 1995) che li aveva portati a 'reinventare' la vita.

### Bibliografia

- L. BETTI, 'L'attore ideale per il regista? Uno sgabello', in M. MONICELLI (a cura di), *Cinema italiano. Ma cos'è questa crisi?*, Roma-Bari, Laterza, 1979, pp. 35-41.
- L. BETTI, *Pier Paolo Pasolini. Le regole dell'illusione*, a cura di L. Betti, M. Gulinucci, Roma, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991.
- L. BETTI, 'C'était un être solaire', *l'Humanité*, 2 novembre 1995.
- L. BETTI, *Il poeta e la giaguara*, conversazione radiofonica con Claudio Licocchia, <<https://www.raiplaysound.it/audio/2015/11/Pezzi-da-90-EXTRA---Il-poeta-e-la-giaguara-e9e5db74-11c9-40b2-bc8f-91b82bdf6f76.html>> [accessed 31 ottobre 2022].
- L. BETTI, 'Bisogna nuotare nel forse', intervista a cura di R. Chiesi, *Cineforum*, 437, agosto-settembre 2004, pp. 56-67.
- R. CHIESI, 'I volti di una maschera selvaggia e dolorosa. L'attrice di cinema', *Cineteca Speciale*, ottobre 2005, pp. 12-17.
- J. NACACHE, *L'attore cinematografico* [2003], Mantova, Negretto Editore, 2012.
- P.P. PASOLINI, 'Necrologio di una certa Laura Betti', in L. BETTI, *Teta Veleta*, Milano, Garzanti, 1989.
- P.P. PASOLINI, 'Che cosa sono le nuvole?', in ID., *Per il cinema*, I, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, pp. 933-966.
- J. NACACHE, 'La directions de l'acteurs, un roman des origines', *Études Théâtrales*, 35, 2006, pp. 15-38.
- S. RIMINI, *Con occhi torbidi e innocenti. Laura Betti nel cinema di Pasolini*, Lentini, Duetredue, 2021.
- S. RIMINI, M. RIZZARELLI, 'Primi sondaggi per una teoria dell'attore in Pasolini', *Studi pasoliniani*, 15, 2021, pp. 93-104.
- J. RISSET, 'Ricordo di Laura Betti', *Prove di Drammaturgia*, XII, 1, luglio 2006, pp. 9-11.



## *La volontà di Franco Citti a essere attore*

di Marco A. Bazzocchi

Franco Citti was one of the most identifying actor of Pasolini's cinema, from *Accattone* (1961) and *Mamma Roma* (1962) to *Edipo re* (1967) and *Il Decameron* (1971). The contribution traces Citti's film roles along the film production of the poet-director, offering some original interpretations related to Pasolini's theory of cinema and the 'figural tension' of the characters.

E allora bisognerà subito fare, ai margini, un'osservazione: mentre la comunicazione strumentale che è alle basi della comunicazione poetica o filosofica è già estremamente elaborata, è insomma un sistema reale e storicamente complesso e maturo – la comunicazione visiva che è alla base del linguaggio cinematografico è, al contrario, estremamente rozza, quasi animale. Tanto la mimica e la realtà bruta quanto i sogni e i meccanismi della memoria, sono fatti quasi pre-umani, o ai limiti dell'umano: comunque pre-grammaticali e addirittura pre-morfologici (i sogni avvengono al livello dell'inconscio, e così i meccanismi mnemonici; la mimica è segno di estrema elementarità civile ecc.). *Lo strumento linguistico su cui si impianta il cinema è dunque di tipo irrazionalistico*: e questo spiega la profonda qualità onirica del cinema, e anche la sua assoluta e imprescindibile concretezza, diciamo, oggettuale (Pasolini 1999b, pp. 1463-1464).

Nel suo primo intervento ufficiale sul cinema, Pasolini sottolinea la presenza di uno strato profondo, elementare, barbarico, onirico, infantile, sul quale si costruisce poi ogni film singolo con l'apparenza del racconto. Pre-grammaticale è il termine derivato dal saggio di Contini sul linguaggio pascoliano del 1955: dunque siamo già in ambito di un contesto poetico che si contrappone a una elaborazione prosastica.

Pasolini lo aveva già ampiamente affermato a proposito del suo magnifico discorso intorno alle *Notti di Cabiria* del 1957. L'analisi inizia dalla descrizione fisica e psichica di Fellini stesso, definito, attraverso una sequenza di metafore, una «enorme macchia», un «polipo», un'«ameba ingrandita al microscopio», un «rudere azteco», un «gatto annegato» (Pasolini 1999a, p. 700): «la forma di uomo che Fellini possiede è incessantemente pericolante: tende a risistemarsi e riassetarsi nella forma precedente che la suggerisce» (*ibidem*). Da questo essere metamorfico esce una non-voce, un insieme di fonemi, un incrocio di dialetti (romagnolo-romanesco) che viene ricondotto alla 'pre-grammaticalità pascoliana'. Fellini si esprime con un pre-linguaggio.

Ancora una volta si tratta di una lingua che non è divenuta lingua, di una lingua non strutturata, un quasi dialetto appunto, che significa un insieme magmatico capace di fissarsi sulla pagina solo a costo di complesse operazioni. Il realismo assume un'altra dimensione: «che esistesse una realtà e un realismo, Fellini lo è venuto a sapere attraverso un processo immediato e non problematico. Rossellini può averlo influenzato nel senso che l'amore per la realtà è più forte della realtà. L'organo visivo-conoscitivo restando enormemente dilatato dall'iperfunzione del vedere e del conoscere» (ivi, p. 702). L'inquadratura neorealista, rimasta all'interno del film di Fellini, parte da un fenomeno descrivibile solo letterariamente: «il permanere del fittizio allargamento linguistico pascoliano, ch'era in



realtà una dilatazione dell'io, e un ingrandimento solo lessicale del mondo» (ivi, p. 703). Sono le stesse parole del saggio del 1955 su *Officina*, il risultato di un decennio di interesse per la poesia pascoliana. Fellini ha salvato questa componente del neorealismo rendendola estrema, esasperandola. Così si giustificano i marginali, gli stravaganti, gli esseri inutili e dimenticati che popolano i suoi film e che creano un effetto unico: «accendono violente correnti d'irrazionalità nel mondo pur violentemente vero e attendibile che li circonda» (ivi, p. 705). E sono personaggi che entrano in scena con il loro mistero, in contrasto con uno spazio dentro il quale non avviene nessun tipo di lotta o di frizione. Tutto resta riconducibile alla «qualità metafisica del contrasto» dalla quale si accentua «una terribile carica di mistero» (*ibidem*). Per concludere: «l'uomo di Fellini è una creatura altrettanto misteriosa che vive in balia di quell'orrore e di quella dolcezza» (ivi, pp. 705-706). Siamo dunque in ambito di 'realismo creaturale'. Auerbach (appena letto) serve a Pasolini per leggere dentro Fellini, cioè dentro se stesso.

«Rendre aux peuples leur parole, c'est-à-dire la multiplicité et la complexité de leur mots, de leur Syntaxes, de leur langues» (Didi-Huberman 2012, p. 170), così Didi-Huberman coglie in sintesi l'operazione culturale che sta alla base anche del cinema di Pasolini. Ma qual è la parola del popolo, propriamente? Il dialetto, con cui il popolo si è espresso per secoli, è una lingua o è ciò che prelude a una lingua, e quindi sta solo alle soglie della storia?

E dunque anche il popolo sta fermo su questa soglia, pronto a trasformarsi in qualcosa di diverso?

«L'immagine e la parola, nel cinema, sono una cosa sola: un topos» (Pasolini 1999c, p. 1596): così, con la palese deformazione del significato del termine greco, inizia il piccolo saggio del 1969, intitolato *Il cinema e la lingua orale*. In realtà tutto il discorso è a tratti incomprensibile, paradossale, illogico. Sembra quasi che le considerazioni degli anni Cinquanta sull'oralità ora vengano travasate nella teoria del cinema. Quando Pasolini discute di 'parola orale' (scrivendo ORALE sempre in caratteri maiuscoli), sembra che voglia alludere a un elemento consustanziale all'immagine visiva, non accessorio. Pasolini pensa alla parola poetica, ancora una volta, e riutilizza le sue conoscenze del simbolismo a cui aggiunge Jakobson: in ogni parola poetica si trova un'esitazione prolungata tra suono e senso (Valéry), cioè tra valore fonico e valore semantico. Tutto questo per

Fig. 1 Franco Citti in *Accattone* (1961) di Pier Paolo PasoliniFig. 2 Franco Citti in *Accattone* (1961) di Pier Paolo PasoliniFig. 3 Franco Citti in *Accattone* (1961) di Pier Paolo PasoliniFig. 4 Franco Citti in *Edipo re* (1967) di Pier Paolo Pasolini

ipotizzare che un regista possa far parlare i suoi attori resuscitando un'oralità ormai perduta. Ma forse non si tratta solo di linguaggio.

Ancora una volta torniamo sul terreno dell'arcaico e del primordiale: non dobbiamo pensare a una immagine accompagnata da parole, ma a una immagine che sia in sé orale, cioè esca dalle codificazioni, non si faccia intrappolare nel sistema espressivo neorealistico, e neanche si avvicini a quello metafisico felliniano. Fellini, che aveva in sé la potenzialità di una 'lingua orale', la ha immessa in un sistema segnico che in qualche modo la ha ridimensionata (normalizzata). Mentre Pasolini pensa a una immagine che abbia a che fare con un'espressività periferica, non riconducibile a un codice, sempre instabile, non fissa, sottoposta all'azione del 'suono': «è il suono [...] che deraglia, deforma, propaga per altre strade il senso» (ivi, p. 1597).

A proposito del suo primo film, Pasolini parlerà di notti passate sognando alcune scene, o addirittura di scene che si sono formate durante il sonno. Immagini e suono? Immagini che diventano suono? Di sicuro, immagini che nascono in una condizione di anomalia e che non possono esistere se non assumendo lo statuto di una 'figura'. Cioè, come spiega Auerbach, a cavallo tra un tempo presente e un tempo anteriore, immemorabile, che le rende capaci di produrre significato e di essere lette come parole senza un codice fisso. Se pensiamo alla figura, cioè al fatto che in un corpo prenda forma un'immagine, possiamo ipotizzare che *Accattone* sia un film di figure, dove i corpi non sono solo realtà, ma realtà che aumenta di densità significativa perché in loro si incarna una tensione figurale. In altre parole, in quei corpi prende forma un suono arcaico che li riempie solo per la durata della loro apparizione. In loro, l'oralità sopravvive.

Guardiamo l'inizio di *Accattone*. In particolare, le prime righe della sceneggiatura:

Tutto brucia. Il sole tenero della mattina di fine estate, come calce rovente. Una faccia bruciata alza la scucchia con due buchi sulle guance, e lo sguardo acquoso:

SCUCCHIA Ecco la fine del mondo. Fateve vede bene, non v'ho mai visto di giorno! (Pasolini 2001a, p. 7).

La scena vive di una memoria doppia: dantesca, se pensiamo alla scrittura, con il gesto della faccia che si



Fig. 5 Franco Citti in *Edipo re* (1967) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 6 Franco Citti ne *Il Decameron* (1971) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 7 Fotogramma tratto da *Il Decameron* (1971) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 8 Valentina Restivo, illustrazione da *Edipo re*, 2022 @ Valentina Restivo



alza, come avviene spesso quando Dante incontra i dannati, caravaggesca se pensiamo invece alla sequenza del film, dove Scucchia tiene in mano un vistoso mazzo di gladioli, con la postura del Ragazzo con il cesto di frutta che poi Pasolini ripeterà in *Mamma Roma*. Il rapporto tra viso consunto e fiori divide l'inquadratura in due parti, calibrate. Scucchia è una figura di transizione: apre il film, dichiara che quella situazione corrisponde a una (metaforica) 'fine del mondo', nota la presenza del gruppo di amici che si sono ritrovati sotto il sole anziché come d'abitudine nella notte. Scucchia è una 'ninfa' parodizzata (la sessualità maschile, l'aspetto sgradevole). Porta con sé il valore della soglia, introduce il tema della 'fine', apre un passaggio tra due mondi. Sarà subito Alfredino a ridicolizzarlo, sottolineando il fatto che lui è l'unico che lavora, e a invitarlo a entrare nella realtà finta del cinema, dove vivono loro: «entra pure te nella società della Metro Goldwin Mayer» (ivi, p. 8). Entra cioè pure tu dentro questo mondo che è rovesciato rispetto al tuo, è il mondo dove regna la legge della morte e del buio, della notte e dei fantasmi. Entra dentro il cinema, diventa fantasma, esprimiti con il tuo corpo-parola.

Nella scena che segue sarà Accattone a compiere realmente il passaggio rituale con la sfida che implica la grande abbuffata di cibo e la traversata del Tevere. Il tuffo di Accattone, preceduto da un segno della croce che si ripeterà alla fine del film, sul suo cadavere, è l'anticipazione figurale dell'arco che si compirà con il sogno del funerale. Accattone da questo momento rasenterà il confine tra due mondi, sfiorando la morte che lo accompagna, anche quando l'incontro con Stella sembra poter annunciare una risalita verso il cielo («Stella Stella, indicHEME er cammino...»); ivi, p. 50).

Appunto perché figura contemporaneamente di vita e di morte, e quindi dentro e fuori dalla storia, Franco Citti non può mai diventare realmente un 'personaggio' ma si situa sempre al limite tra l'uscita da se stesso-Accattone e l'entrata in se stesso-Accattone. Accattone è cioè il nome proprio che circola come fonema (oralità) senza che un senso unico riesca mai pienamente a riempirlo. Si tratta, riprendendo l'espressione di Valéry, dell'esitazione prolungata tra il suono e il senso. Per questo Accattone è sempre incompleto, Citti gli offre di volta in volta alcune delle caratteristiche dell'insieme incoerente dei caratteri che Pasolini ha identificato in lui.

Ancora cucciolo, timidissimo, con gli occhi d'angoscia della timidezza e della cattiveria che deriva dalla timidezza, sempre pronto a dibattersi, difendere, aggredire, per proteggere la sua intima indecisione: il senso quasi di non esistere che egli cova dentro di sé. Per contraddire questa sua ingiusta incertezza d'esistenza, egli non ha altri strumenti che la propria violenza e la propria prestanza fisica: e ne fa abuso. [...] Quando mi sono deciso a scrivere Accattone e ho dovuto scegliere il protagonista, ho pensato che lui poteva andare benissimo e ho ricostruito il personaggio di Accattone su di lui (Pasolini 1991, p. 28).

Incertezza d'esistenza e violenza: Pasolini coglie così le ambiguità e le doppiezze del suo futuro personaggio. Vediamone alcune.

Nella scena dell'osteria, quando i napoletani vogliono capire se Accattone ha denunciato il loro amico, la performance di Citti si svolge come una recita di umiliazione accompagnata dal pianto. Citti recita se stesso, cioè dà compimento figurale a quella parte di sé che emerge nella situazione del rischio: «Semo tutti 'na massa de disgraziati, semo omini finiti, ce scartano tutti! Noi valemo giusto se ciavemo mille lire in saccoccia, se no nun semo niente... Pure in galera nun ce ponno vede, a noi! Nun ce considerano omini...» (Pasolini 2001a, p. 20).



Si tratta di una finzione dove però emerge l'aspetto meschino, istrionico, esibizionistico di Accattone [figg. 1-2]. Una scena che termina con uno svenimento sul braccio del napoletano, che solleva la testa di Vittorio come Davide potrebbe esibire il trofeo della testa di Golia. Un pezzo dove si anticipa il motivo delle lacrime di Accattone, preannunciato nell'epigrafe dantesca che poi Pasolini riutilizza spesso nei saggi sulla teoria del cinema. Quella lacrima potrebbe giustificare la dimensione morale di salvezza del personaggio. Ma sappiamo che questa salvezza è messa in dubbio da Pasolini stesso, che inquadra la crisi individuale di Accattone all'interno della crisi sociale e politica rappresentata dal governo Tambroni, tra la primavera e l'estate del 1960. Il sogno di Accattone arriva a coronare un percorso complesso di tentativi con i quali il personaggio cerca di instaurare un rapporto con la realtà, cioè una forma di coerenza che gli consenta di agganciare la realtà. Ma Accattone oscilla di continuo tra opposti, come dimostrano due primi piani che vanno in direzione opposta: lo sguardo obliquo, allusivo di Accattone [fig. 3] che ha indossato un copricapo femminile, con una veletta che si intravede sulla nuca, e lo sguardo allucinato di Accattone che ha immerso il viso nella sabbia del lungotevere e sembra una maschera mostruosa. Femminile, nel primo caso, mostruoso nel secondo. Né maschile né umano. Un volto senza contorno, come dice Deleuze, ma «a tratti dispersi, presi nella massa, linee frammentarie e spezzate, che indicano qui il trasalire delle labbra, lì la luminosità di uno sguardo, e che trasportano una materia variamente refrattaria al contorno» (Deleuze 2016, p. 111). Deleuze parla di *visagéité*, tradotto 'volteità'.

Commenta Philippe Alain Michaud: «Il cappello con la veletta e la maschera di sabbia sono due figure simmetriche d'annientamento: da un lato, un'ombra, un velo notturno nel quale lo sguardo si liquefa; dall'altra una sovrapposizione che non lascia vedere del volto che i denti e gli occhi neri sfavillanti. Nel corso delle sue due metamorfosi, in due primi piani di ritratto, Accattone si muta successivamente in fantasma e in idolo: di volta in volta cancellato e pietrificato, impalpabile e minerale, tratteggia così le modalità estreme della trasformazione di un soggetto in figura entrato, attraverso la cancellazione del volto, nell'universo della rappresentazione» (Michaud 2015, pp. 68-83).

Il volto intensivo sfugge sempre in avanti, tende a diventare serie, a procedere verso un limite. L'anno dopo Accattone, Pasolini usa di nuovo Citti nella parte del pappone, ma questa volta è un pappone scaricato dalla donna sfruttata, Mamma Roma. Carmine si presenta da Mamma Roma subito dopo che è avvenuta la magnifica sequenza del ballo tra lei e Ettore, sulle note di *Violino Tzigano*, che evocano la figura del padre di Ettore. Carmine, che ha i baffetti alla Charlot, suona alla porta della Magnani perché ha bisogno di soldi e la spinge di nuovo a prostituirsi.

Anche in questo caso Carmine mette in scena una recita che deve convincere l'antica amante. Ancora una volta si esprime con un pianto infantile, commentato ironicamente da uno dei ragazzini che stanno sulle scale, e che intona l'aria dell'*Elisir d'amore*, *Una furtiva lagrima* (se ne ricorderà Woody Allen in *Match point*). La lacrima è furtiva, cioè nascosta, quasi invisibile, segnale di una passione che non è spontanea ma esibita sulla scena del pianerottolo. Tanto da suscitare la rabbia della Magnani, che getta una scarpa addosso al ragazzo per farlo tacere.

Citti è ancora una volta un uomo che fugge dalla propria individuazione. 'Figura' di Vittorio Accattone, Carmine ne ripete la meschinità, recita di nuovo se stesso, recita cioè la propria recita.

Nel 1967 Citti diventa Edipo. Si tratta di una scelta inconsueta che però secondo me spiega la lettura complessiva del mito da parte di Pasolini. Edipo non è il modello dell'uo-



mo occidentale che cerca se stesso, che si spinge nel territorio impossibile del conoscere fino al limite della vita. Citti Edipo è ancora un po' Accattone, il bullo di borgata che sfida gli altri ma che non sa letteralmente quale strada seguire. Citti spinge Edipo oltre il confine di Edipo stesso. In lui miseria ed esibizionismo si alternano, almeno fino alla scelta dell'accecamento. Pasolini cita esplicitamente se stesso concatenando le due sceneggiature. *Accattone*, scena 11:

Sotto il sole che fulmina Accattone se ne torna verso la sua bicocca. Passa davanti ai soliti ragazzini innocenti, che giocano, belli come agnellini. È sfigurato dal vino, gli occhi che gli avvampano, sotto i capelli spettinati, arsi, cammina come un morto, in mezzo a quello scenario di miseria e di sole» (Pasolini 2001a, p. 23).

*Edipo re*, scena 18:

Un profondo, purissimo, glorioso sole investe la sagra davanti al tempio. Da tutto, con il rombo potente della folla, emana un'umana gioia che sembra l'unica possibile forma della vita [...]. Edipo passa in mezzo a quella folla, come in sogno. Sembra non riconoscere più nulla. Si guarda intorno a bocca aperta, con il terrore negli occhi. Sembra una bestia inseguita, un mendicante che implora pietà» (Pasolini 2001b, p. 992).

Il corpo automa di Citti, prima Accattone e poi Edipo, indica il punto minimo di potenzialità a cui arriva l'attore. La rabbia e la vergogna si susseguono in Edipo, come prima in Accattone. Pasolini fa compiere a Citti il gesto di mordersi la mano, come per scaricare su di sé l'impossibilità di agire [fig. 4]. Lo stesso gesto compirà Giocasta, esprimendo un legame indissolubile con il figlio.

Diventando 'figura' per la terza volta, Citti ritorna a essere corpo vivo e corpo morto, o meglio fantasma che si incarna in un corpo mitico. I gesti di Edipo (mordersi la mano, coprirsi il viso, spalancare lo sguardo) sono i segni di una scrittura primitiva attraverso la quale un film riporta in presenza quello strato mitico e arcaico della realtà [fig. 5]. Pasolini lo definirà subito con il termine 'sacro', che intende una realtà transustanziata nel cinema, cioè riportata a un livello primitivo di percezione. Questa sacralità può essere percepita solo attraverso la tecnica. Cioè attraverso l'operazione del montaggio che rende compiuto (film) ciò che altrimenti resterebbe incompiuto (cinema). Il significato della realtà passa attraverso la morte. Per questo Edipo, dopo aver utilizzato il flauto di Tiresia per ritrovare un ordine nel proprio destino, torna nel prato dove è iniziata la sua vita, il luogo dove si chiude il destino stesso.

Ma la vita filmica di Franco Citti non si chiude né con Accattone né con Edipo. Pasolini la riapre in modo inaspettato portando l'attore a diventare la figura di un potenziale alter ego di se stesso, Ser Ciappelletto nel *Decameron* [fig. 6]. Ciappelletto, ladro, imbroglione, 'ricchione', è l'anticipazione, a livello di *sermo humilis*, di quello che sarà l'allievo di Giotto nella seconda parte del film a livello di *sermo sublimis*. Pasolini crea un effetto di duplicazione che a sua volta si reduplica: Ciappelletto nella prima parte e il pittore allievo di Giotto nella seconda, Franco Citti e Pasolini. Pasolini interviene come attore e completa 'figuralmente' il suo attore. La lunga confessione di Ciappelletto in punto di morte è linguisticamente il corrispondente dell'opera d'arte che il pittore sogna prima di realizzare il suo affresco in Santa Chiara. Due finzioni che hanno a che fare con l'al di là. Ciappelletto, mandato in missione nel Nord, ha una improvvisa visione dove la festa del carnevale si

mescola con segnali mortuari: il teschio, la salma. La testa di Ciappelletto che cade sul tavolo mentre insieme ai due usurai stanno cantando *Fenesta ca lucive* (canzone popolare che Pasolini dissemina nel suo cinema) è la ripresa figurativa della testa di Accattone che cade durante la scena all'osteria con i napoletani. Questa rappresenta il culmine emotivo di una recita, la prima invece è solo il proemio della recita condotta sul letto di morte. Nascono entrambe dall'incapacità di guardare la realtà, o meglio di guardare se stessi: Ciappelletto come Accattone e come Edipo perde coscienza. La visione del carnevale 'funebre' [fig. 7] ispirata a Brueghel anticipa la visione del *Giudizio universale* che il pittore vede in sogno. Nel film i due richiami figurativi (il Trecento nordico, quello italiano) occupano due posizioni simmetriche.

Ma può Ciappelletto vedere la propria morte sotto forma di citazione pittorica? Cioè il suo sguardo di truffatore può contemplare una visione di questo genere? O forse è il pittore che per un trasferimento misterioso gli trasmette questa prefigurazione?

Avremmo qui il caso, illustrato teoricamente da Michail Bachtin, di due atti di soggettivazione complementari, incastrati a cannocchiale l'uno nell'altro: Pasolini (come autore, come regista) mette in scena Citti come Ciappelletto (e gli presta, sotto forma di indiretto libero, la prefigurazione di morte), Pasolini (come attore, allievo di Giotto) mette in scena la prefigurazione della morte di tutti i personaggi che compaiono nel film. Dunque abbiamo una lingua alta, un *sermo sublimis*, quello della pittura, che traduce e rende visibile il *sermo humilis* di un personaggio abietto come Ciappelletto, nel momento in cui sta cantando nella sua lingua dialettale, il napoletano di *Fenesta ca lucive*. Autore e personaggio sono due soggetti separati ma nello stesso tempo correlati. Il loro rapporto passa anche attraverso le due scene pittoriche, cioè attraverso due visioni che preludono al mondo dell'al di là.

Come ultimo atto d'amore Pasolini dona a Citti la possibilità di morire come Ciappelletto, cioè come falsificatore sublime che viene santificato e venerato. La morte di Accattone non era una reale conversione, ma solo l'accento a una pace ritrovata («Mo sto bene» è la sua ultima battuta). La morte di Ciappelletto sposta nel paradosso il significato della sua intera vita: il peccatore diventa santo.

La vita dopo la morte: così Pasolini definisce il senso profondo del cinema. Citti è sempre stato la figura corporea (incarnata) del suo io profondo. Un alter ego, un doppio, un sé che poteva emergere solo attraverso un altro. In cambio, Citti è diventato eterno cioè inconsumabile nella sua fisicità elementare ed eversiva [fig. 8]. Ha sottratto al suo creatore la parte intellettuale e borghese, quella parte che gli ha concesso di entrare nel mondo del cinema. Come Accattone gli ha consentito di regredire dentro una identità sottoproletaria, come Edipo gli ha fatto prendere atto di quanto sta alla base della poesia (il riscatto dalla colpa), e infine come Ciappelletto gli ha donato l'anomalia visionaria della creazione artistica.

### Bibliografia

- G. DELEUZE, *L'immagine-movimento*, Torino, Einaudi, 2016, p. 111.  
 G. DIDI-HUBERMAN, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Les Editions de Minuit, 2012.  
 PH.-A. MICHAUD, *Dossier Accattone*, Paris, Editions Macula, 2015.  
 P.P. PASOLINI, *Le regole di un'illusione*, a cura di L. Betti, Michele Gulinucci, Roma, Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991.



P.P. PASOLINI, *Nota su Le notti* [1957], in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999a, pp. 699-707.

P.P. PASOLINI, *Il «cinema di poesia»*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999b, pp. 1461-1488.

P.P. PASOLINI, *Il cinema e la lingua orale*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999c, pp. 1596-1599.

P.P. PASOLINI, *Accattone*, Roma, FM, 1961, ora in ID., *Per il cinema*, I, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001a, pp. 5-142.

P.P. PASOLINI, *Edipo re*, Milano, Garzanti, 1967, ora in ID., *Per il cinema*, I, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001b, pp. 967-1052.



## *Pierre Clémenti. Il ribelle dalle mani bianche*

di Alberto Scandola

Among the many movies filmed between 1967 and 1970 (from Buñuel to Bertolucci, Garrel, and Cavani), actor Pierre Clémenti's encounter with director Pier Paolo Pasolini on the set of *Teorema* and later for the filming of *Porcile* (1969) marked the beginning of a successful creative and personal relationship as well as discussions on the relationships between actor, character, director, actorhood, and cinema. The former Marc'O's student had the chance to transcend Word Theatre, realism, and the rational approach conventions by using the language of his plural and adaptable body in Pasolini's film. For his part, Pasolini combined the actorly plan, expressed by Clémenti, as a «invisible magma», in which the actor and his physique are part of a larger cinematographic force.

«Je n'aime pas travailler. J'aime les aventures. C'était une période de retour à la beauté, de retour à la nudité aussi. [...]. C'est une période où j'acceptais de faire des films seulement si je ne parlais pas dedans. J'ai aussi refusé le *Satyricon* de Fellini, parce qu'il me demandait de rester enfermé dans le studio pendant six mois, pour être à sa disposition» (Clémenti in Bonnaud 2000). Con queste parole Pierre Clémenti, «incarnation idéale de toutes les aventures de la modernité cinématographique» (Bonnaud 2000), ha rievocato – un anno prima di morire – quella che è stata indubbiamente la stagione più feconda della sua breve ma intensa carriera artistica, ovvero il triennio 1967-1970. Nel giro di pochi anni, infatti, l'ex-allievo di Marc'O – il cui magistero risulterà fondamentale nella formazione del suo stile – diventa la musa maschile del cinema *engagé*, offrendo alla cinepresa di Buñuel (*Belle de jour*, *Bella di giorno*, 1967), Bertolucci (*Partner*, 1968), Pasolini (*Porcile*, 1969), Garrel (*Le lit de la vierge*, 1970) e Cavani (*I cannibali*, 1970) il magnetismo inquieto di una presenza schermica che, come ha confermato la stessa Liliana Cavani, non aveva bisogno della parola per comunicare.

Quello di Clémenti è un corpo ambiguo, al contempo rabbioso e aggraziato, violento e fragile, maschile e femminile: da un lato lo sguardo tenebroso e i capelli corvini, tinti di biondo da Visconti per ingentilire il figlio del principe di Salina (*Il gattopardo*, 1963), dall'altro quel collo slanciato e quelle mani bianche che seducono, tra gli altri, proprio Pier Paolo Pasolini. Per il quale – come si legge nell'intervista concessa dal regista a Jean Dufлот – la criminalità del personaggio di *Porcile* non è quella del selvaggio, ma quella dell'intellettuale, di un ribelle che – come il suo interprete – infrange leggi, tabù e convenzioni per salvaguardare la propria libertà. Tra le prime convenzioni trasgredite da Clémenti c'è proprio quella del teatro di parola, la cui tradizione secondo Marc'O – regista e drammaturgo vicino agli ambienti del surrealismo e del lettrismo – stava trasformando gli attori in semplici esecutori di un testo. Nella compagnia dell'American Center, frequentata – tra gli altri – anche da Bulle Ogier, Clémenti segue corsi di danza e impara a padroneggiare tutte le risorse della mimica, che Marc'O integra con suoni e musica dando origine a un «théâtre musical» dalla forte connotazione politica.

La prima apparizione nei panni di Marcel, il fascinoso *voyou* di *Bella di giorno*, è del resto muta e affidata unicamente al linguaggio di un corpo vestito di nero ma, nonostante alcuni dettagli ripugnanti (si veda l'arcata dentale superiore in metallo), irresistibilmente attraente per Séverine (Catherine Deneuve), che si concede all'aitante cliente senza alcu-

na precauzione. «C'est normal – risponde Marcel – j'en connais beaucoup qui aimeraient être là à ta place en ce moment». La bellezza oscura e sfigurata di questo ventenne dall'infanzia difficile conquista infatti non solo gli appetiti delle dame del Settecento (*Benjamin ou les mémoires d'un puceau*, M. Deville, 1968), ma anche lo sguardo di Bertolucci, che in *Partner* si diverte a nascondere il gracile corpo dentro un trench beige o dietro pile di libri, quasi a voler ribadire la dimensione intellettuale e soprattutto le risonanze intertestuali della sua 'persona'. Si veda l'incipit del film: seduto al tavolino di un caffè come in un Godard qualunque, Clémenti assume improvvisamente postura ed espressione dell'eroe protagonista del saggio che il suo personaggio, il sosia di Giacobbe, sta leggendo, ovvero Nosferatu. Come faranno successivamente sia Pasolini che Cavani, Bertolucci lavora sull'affinità elettiva tra interprete e personaggio chiedendo sostanzialmente a Clémenti di recitare Clémenti, ovvero l'intellettuale bello e dannato capace di attraversare tutti gli stati del corpo: dall'esagitazione (la lotta contro il doppio immaginario davanti alla casa di Clara) alla stasi (gli occhi sbarrati durante un dialogo in primo piano con il sosia). La duttilità plastica appare forse la dote naturale più evidente di un performer che, ancor prima di indossare gli stracci di un cannibale errante (*Porcile*), si offre fin d'ora come corpo sacrificale, liberato – direbbe Artaud – dalla subordinazione al controllo della ragione e in quanto tale capace di contemplarsi come doppio di uno spettro. Negli interni claustrofobici di *Partner*, saturi di oggetti e di colori, Bertolucci lo filma come un corpo in divenire, disossato e flessibile al pari di quelli dipinti da Francis Bacon, fonte ispiratrice primaria della scenografia.

Date queste premesse, è possibile leggere l'incontro con Pasolini – avvenuto sul set di *Teorema* (1968) grazie alla mediazione di Marc'O e Laura Betti – non solo come una tappa obbligata in un percorso tanto radicale quanto rigoroso, ma anche come la nascita di una fratellanza artistica e politica. «J'avais envie de le rencontrer – si legge nella biografia di Jeanne Hoffstetter – c'était un révolutionnaire, un grand poète. [...] Tu sais, j'ai toujours été considéré comme un acteur un peu à part, très libre, n'appartenant à aucun clan. J'étais un peu comme Pasolini, tu comprends?» (Clémenti in Hoffstetter 2006, p. 31). Dal canto suo Pasolini, da sempre avverso a qualsivoglia forma di naturalismo nella recitazione e per questo diffidente nei confronti degli attori professionisti, intra-



Fig. 1 Valentina Restivo, illustrazione da *Porcile*, 2022 @Valentina Restivo



Fig. 2 Pierre Clémenti in *Porcile* (1969) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 3 Pierre Clémenti in *Porcile* (1969) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 4 Pierre Clémenti in *Porcile* (1969) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 5 Pierre Clémenti in *Porcile* (1969) di Pier Paolo Pasolini



vede nell'aria al contempo allucinata e 'barbarica' di Clémenti il volto del protagonista dell'episodio cinquecentesco di *Porcile*, scritto inizialmente per Klaus Kinski, le cui pretese economiche però si sarebbero rivelate troppo onerose per la produzione. Dopo aver scardinato, sul set di Bertolucci, la logica della recitazione naturalistica utilizzando la parola come *phoné* e forzando i confini della *mimesis* sino all'astrazione del gesto puro, Clémenti trova finalmente quello che cercava: ovvero un ruolo privo di parola e per questo in grado di imporre al ritmo e al paesaggio sonoro del film frequenze nuove, incomprensibili a quegli spettatori che cercano, al cinema, l'identificazione con il personaggio e – per dirla con Deleuze – gli schemi senso-motori dell'immagine-movimento. Quello del parricida cannibale è un ruolo muto ma fisicamente esigente. Pasolini mette a dura prova l'agilità e la resistenza dell'attore facendolo camminare, scivolare, saltare e correre in un territorio, il deserto dell'Etna, ostile, selvaggio e misterioso come il suo personaggio. Il vento freddo e intriso di zolfo irrita gli occhi e secca le labbra: Clémenti soffre ma Pasolini rifiuta ogni controfigura, quasi a voler sancire anche a livello fisico l'identificazione dell'attore con il personaggio.

Ciò che accomuna l'artista e il suo modello, il quale si offre come puro materiale – da amputare con il montaggio e sporcare con i movimenti di macchina –, è innanzitutto la concezione del cinema come ricerca. In una conversazione con Pasolini, pubblicata prima sulle pagine di *Tempo* e poi nella raccolta *Il caos*, Clémenti dichiara che la sua visione ideale del cinema è quella di un viaggio «che ha nel fondo la vita e la morte» e che permetta di «arrivare a fare una creazione così forte da essere superiore alla realtà». Di fronte alla vanità del tutto, conclude il giovane Pierre, le soluzioni sono due: «o prendere un fucile e sparare, o prendere una macchina da presa e fare del cinema. Così si va al di là della solitudine» (Clémenti in Pasolini 2017, pos. 1419).

Profondamente solo, però, appare il vagabondo senza nome che, all'inizio di *Porcile*, striscia sul terreno lavico come un predatore selvatico per catturare una farfalla. La prima sequenza evidenzia la cifra stilistica del lavoro di Pasolini con l'attore, ovvero l'adozione di quella soggettiva libera indiretta che – secondo i precetti del cinema di poesia – permette l'adesione dell'autore allo stato d'animo del protagonista, il quale è – anche in questo caso – «malato, non normale» (Pasolini 1991, p. 183).

Parafrasando un passo del celebre *Il cinema di poesia*, potremmo dire che l'episodio ambientato sull'Etna scorre, come una sorta di magma invisibile, sotto la superficie del film «che si vede», ovvero l'episodio ambientato in Renania. Grazie alla recitazione disarticolata, libera e sgrammaticata di Clémenti, dunque, «il linguaggio si libera dalla funzione e si presenta come "linguaggio in se stesso", stile» (*ibidem*). Dopo aver divorato l'insetto, infatti, Clémenti si volta verso destra ma l'istanza narrante ci nega l'oggetto del suo sguardo, inserendo nel tessuto spazio-temporale del racconto una veduta di Villa Pisani, location del dramma di Julian (Jean-Pierre Léaud).

Il vagabondo [fig. 1] urla, sussurra, grida ma ogni suo gesto, sguardo o azione rivela l'impotenza di chi è al contempo non solo mangiatore e mangiato, ma anche predatore e predato. Con la sua macchina a mano, infatti, Pasolini si avvicina al corpo del viandante come un cacciatore alla sua preda, documentandone gli spasmi con una *plongée* per poi filmarne, in una serie di campi lunghissimi, i goffi tentativi di uccidere un serpente.

La costruzione del senso, dunque, passa non solo dalle vibrazioni dipinte dall'attore sul proprio volto – dove si alternano ansia, smarrimento, paura e desiderio –, ma anche dalla performance di una cinepresa forse mai così mobile, pronta a cambiare continuamente sia l'angolazione che la distanza rispetto alla figura (dis)umana.

La scelta del campo lungo [fig. 2], del resto, è funzionale alla rappresentazione dell'eranza come una sorta di movimento vano, vuoto. Come Franco Citti nelle strade del Pigneto (*Accattone*, 1961) e Anna Magnani nelle vie del malaffare (*Mamma Roma*, 1962), Clémenti si muove senza dare la sensazione di spostarsi, di avanzare, di abitare veramente lo spazio da cui è fagocitato. Anziché pedinarlo o precederne i passi con il *travelling* (come fa con gli interpreti di cui sopra), Pasolini lo racchiude in campi totali che evidenziano non tanto il dramma di un *survivor* quanto la mostruosa bellezza di una natura in cui – direbbe il centauro di *Medea* (1970) – forse non c'è nulla di naturale.

L'attore – è bene ricordarlo – per Pasolini altro non è che uno dei tanti elementi di cui si compone l'immagine, e lo stesso vale per i suoni da lui prodotti: nella sequenza del duello con il soldato di cui si nutrirà, ad esempio, il sibilo del vento copre il respiro affannoso dei due contendenti ma non lo stridio freddo delle spade e il rumore sordo provocato dall'impatto delle calzature sul terreno.

A detta dell'autore, come abbiamo visto, il cannibale non è un selvaggio, ma un uomo istruito e sensibile, dotato di ragione e sentimento. La rappresentazione di questa umanità passa anche attraverso la recitazione di Clémenti, che – in quello che è forse uno dei più intensi primi piani mai girati da Pasolini [fig. 3] – contempla l'agonia del nemico con uno sguardo da cui non traspaiono né ansia né tensione, ma pena e compassione. Accanto al male, insomma, la grazia. Quella grazia che successivamente emanerà anche dallo sguardo dell'angelo di *La voie lactée* (*La via lattea*, Buñuel, 1970), dagli spasimi del Cristo di *Le lit de la Vierge* e dai silenzi del sovversivo di *I Cannibali*, definito dalle autorità una sorta di novello Mowgli. Non è un caso se Alberto Moravia, nella sua recensione di *Porcile* (cfr. Mancini 2021), parla di Clémenti come di un «indimenticabile Cristo cannibale» (Moravia 1975). Al pari di Cristo, infatti, questo giovane rivoluzionario rinuncia a lottare per la libertà e si consegna, nudo e indifeso, ai suoi carnefici, evidenziando – nella rigidità muscolare e nel pallore della pelle – una sofferenza reale: se il personaggio trema di gioia, l'attore trema di freddo [fig. 4]. «Pierre – scrive Jeanne Hoffstetter – fait corps avec cette nature sublime, il dit entretenir avec elle un rapport amoureux, mais il se sent écrasé, seul, il a froid, les acteurs siciliens l'adoptent d'éblée et le réchauffent dans leurs bras» (Hoffstetter 2006, p. 265). Non so se, come sospetta Hoffstetter, Pasolini volesse in qualche modo punire il suo interprete per il fatto che facesse uso di droga e conducesse una vita non proprio irreprensibile. Di certo, la relazione tra i due era al contempo violenta e tenera, carica di attrazione e repulsione. È lecito chiedersi, ad esempio, perché il cannibale debba formulare per quattro volte la sua ammissione di colpa, costringendo Clémenti a ripetere la stessa battuta in quattro modi diversi. Se nel primo 'ciak' il volto è inquadrato in primissimo piano e le parole (doppiate) escono a fatica, come bloccate dal pianto, nell'ultimo l'espressione è ormai rassegnata, le parole sono pronunciate rapidamente e il volto è seminascosto dalla nuca di uno dei carnefici [fig. 5].

Nel disperato tentativo di rappresentare la realtà attraverso la realtà, dunque, Pasolini sembra voler mescolare l'estetica del casting con quella del ciak e catturare, sotto la pelle bagnata di lacrime del suo modello, quel non so che di invisibile, inconsapevole e inconoscibile che ogni volto comunica nel momento in cui lo si filma. Come Bresson, Pasolini vuole che l'attore lo sorprenda, che lo porti in uno spazio non familiare. Il cinema, in *Porcile*, è dunque lingua scritta dell'emozione: l'emozione di un cineasta che va incontro all'ignoto e quella di un attore che vive sulla propria carne il dolore di un personaggio solo, umiliato e offeso come lui.

Perché questo è stato Pierre Clémenti: un artista visionario e anticonformista che ha pagato con la solitudine, l'isolamento e la reclusione le sue rivoluzionarie scelte d'arte e di vita.

**Bibliografia**

- S. BONDAVALLI, 'Lost in the Pig House: Vision and Consumption in Pier Paolo Pasolini's Porcile', *Italica*, vol. 87, 3, 2010, pp. 408-427.
- F. BONNAUD, 'Pierre Clémenti. L'ange noir', *lesinrock.com*, 19 janvier 2000 <<https://www.lesinrocks.com/cinema/pierre-clementi-lange-noir-97304-19-01-2000/>> [accessed 30.08.2022].
- C. CASARINO, 'Pasolini in the Desert', *Angelaki. Journal of theoretical humanities*, vol. 9, 1, april 2004, pp. 97-102.
- L. CIAVOLA, *Revolutionary Desire in Italian Cinema*, Leicester, Troubadour Publishing, 2011.
- P. CLÉMENTI, *Quelques messages personnels* [1973], Paris, Folio, 2005.
- A. ELDUQUE, 'Hungry gazes, digesting closeups: Pasolini, Porcile and the politics of consumption', *Screen*, vol. 58, 2, Summer 2017, pp. 119-140.
- L. EL GHAOU (a cura di), *Les corps en scène. Acteurs et personnages pasoliniens*, Pisa, Fabrizio Serra, 2009.
- F. S. GÉRARD, *Pasolini ou le mythe de la barbarie*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981.
- H. HOFFSTETTER, *Pierre Clémenti*, Paris, Denoel, 2006.
- P. LAGO, *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini. Edipo Re, Teorema, Porcile*, Milano, Mimesis, 2022.
- H.J. LAURENCIN, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, 1995.
- M.M. MANCINI, 'Porcile di Pier Paolo Pasolini nella critica del tempo', *marioxmancini.medium*, 9 gennaio 2021 <<https://marioxmancini.medium.com/porcile-di-pier-paolo-pasolini-nella-critica-del-tempo-132a5a6992c7>> [accessed 29.10.2021].
- A. MORAVIA, *Al cinema*, Milano, Bompiani, 1975.
- J. NACACHE, *L'acteur de cinéma* [2003], Mantova, Negretto, 2012.
- P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro. Incontro con Jean Dufлот (1969-1975)*, Roma, Editori Riuniti, 1983.
- P. P. PASOLINI, *Il cinema di poesia* [1965] in ID., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 167-187.
- P.P. PASOLINI, *Il caos* [1970], Milano, Garzanti, 2017, versione e-book.
- P.P. PASOLINI, *Teatro 2. Porcile, Orgia, Bestia da stile*, Milano, Garzanti, 2010.
- M. SABBATINI, 'I maiali di Pasolini. Porcile tra apologo e autoritratto', *Versants*, vol. 55, 2, 2008, p. 69.
- A. SCANDOLA, *Il corpo e lo sguardo. L'attore nel cinema della modernità*, Venezia, Marsilio, 2020.
- M.C. ROPARS-WUILLEUMIER, 'Le mythe et l'histoire. Porcile de Pasolini', *Esprit*, vol. 37, 7, 1969, p. 915.



## *Ninnetto, passione e ideologia*

di Emiliano Morreale

Ninnetto Davoli's cinematic presence in Pasolini's films constitutes a field of aesthetic and ideological tension. Firstly appearing in Pasolini's life and works when the author was losing faith and love in reality and in the Roman underclass, Davoli is seen as a surviving symbol of grace and purity and, in some of Pasolini's writings, he brings to life some unique moments of happiness. From *Edipo Re* (1967) onward, his figure appears as an *Anghelos*, a harbinger of mutation and misfortune, in an increasingly pessimistic view of society.

### *1. Costretti a essere*

Se coloro che *allora* erano così e così, hanno potuto diventare *ora* così e così, vuol dire che lo erano già potenzialmente: quindi anche il loro modo di essere di *allora* è, dal presente, svalutato. I giovani e i ragazzi del sottoproletariato romano (...) se *ora* sono immondizia umana, vuol dire che anche *allora* potenzialmente lo erano: erano quindi degli imbecilli costretti a essere adorabili, degli squallidi criminali costretti a essere dei simpatici malandrini, dei vili inetti costretti a essere santamente innocenti, ecc. ecc... (Pasolini 1999a, p. 601).

In queste celebri righe dell'*Abiura dalla "Trilogia della vita"*, scritte da Pier Paolo Pasolini qualche mese prima di morire e uscite postume, colpisce uno strano verbo: 'costretti'. Chi costringeva, fino a qualche anno prima, i giovani sottoproletari romani, immondizia umana, imbecilli, squallidi criminali, vili inetti, a essere adorabili, simpatici e innocenti? La risposta è, mi pare, implicita nel testo (e a un passo dalla confessione): Pasolini stesso, il suo sguardo, e diciamo pure la sua logica del desiderio.

Da qui, forse, occorre partire per afferrare il senso ambiguo della presenza di Ninnetto Davoli nel suo cinema. La figura dell'attore è indissolubilmente legata a quella del regista, è (insieme a quello di Franco Citti in *Accattone*) il volto con cui il suo cinema è spesso identificato. Eppure tra le due figure c'è un abisso. Il corpo, i gesti di Ninnetto Davoli sono in Pasolini un campo di tensioni erotiche, estetiche e ideologiche: una creatura che miracolosamente appare mentre il suo mondo va scomparendo (o va morendonegli occhi e nel cuore del poeta), forse l'ultima speranza che i giovani e i ragazzi non siano, 'già allora', così e così.

Davoli arriva nel cinema di Pasolini, paradossalmente, quando questi, ben prima dell'abiura della *Trilogia*, sta dicendo addio al mondo delle borgate, al presente, a ogni forma per quanto complessa e contraddittoria di realismo. Si sta spingendo verso l'apologo, la favola, la parabola, il mito – ma si porta dietro, come un fantasma, Ninnetto. Lo aveva conosciuto quattordicenne all'epoca delle riprese della *Ricotta*, lo fa comparire per la prima volta come pastorello nel *Vangelo secondo Matteo* e poi lo mette al centro della scena, a fianco a Totò, in *Uccellacci e uccellini*. In mezzo si è consumata una cesura, simboleggiata anche fisicamente dal crollo fisico e dal ricovero del poeta, nel marzo del 1966.

Osserviamo questo nuovo corpo che si affaccia sullo schermo, dapprima in un chapliniano campo lunghissimo a distanza. «Ninnetto di Innocenti Totò e Semplicetti Grazia»: così

declina a un certo punto le sue generalità, e così, sempre, il regista lo farà agire. Le sue prime battute sono domande ingenuie e radicali: «Chi te l'ha detto e perché?», «E che è st'alta marea, e da che dipende?». E l'interrogazione stupita resterà un topos del suo personaggio, fino a esplodere in *Che cose sono le nuvole?* dove, appena affacciato alla vita, esclamerà: «Come so' contento! Perché so' così contento? E che vor dì che so nato?». E nel finale chiederà, appunto: «E che so' ste nuvole?» [fig. 1].

Ninetto e Totò, due ex sottoproletari oggi padroncini, in fondo (con affittuari da spennare senza pietà), camminano per tutto il film, ma il giovane non cammina soltanto: corre, saltella, balla, caracolla, batte le mani. Interrogativo sempre, stupito davanti all'esistenza propria e del mondo, sta leggermente chino in avanti, con le spalle un po' incassate, lo sguardo a volte in alto, al cielo [fig. 2]. Le sue reazioni sono istintive, infantili, senza sfumature: si sganascia (quando Totò imita i passeri), piange (dopo che i falchi li hanno mangiati), fischietta vistosamente mentre si accingono a mangiare il corvo. Sembra un bambino che giochi a fare l'attore, e che la macchina da presa abbia colto in questo gioco. Non esiste, in lui, un'espressione neutra [fig. 3]. Quando corre verso una ragazzina vestita da angelo (e Ninetto, unico in questo, è sano e candido anche nel suo rapporto con le donne), dopo aver ricevuto un bacio lo vediamo saltare al ralenti sulle musiche di Bach, e la sua corsa è tanto diversa da quelle degli attori della *nouvelle vague*, borghesi lanciati verso l'affermazione di sé nel mondo e verso la rivolta: Ninetto, piuttosto, danza, o plana.

## 2. Essere morti

Ninetto è un angelo, insomma, un simbolo di grazia e di candore come mai ne aveva messi Pasolini nei suoi film precedenti. La spia è la risata, rumorosa e forzata ma limpida, così diversa dagli sghignazzi infernali di Accattone e dei suoi amici (che ricordano quelle del sonetto di Belli: «Chi rride cosa fa? Mmostra li denti»), ma anche dal sorriso ebete di Ettore Garofolo in *Mamma Roma*. Si sente che il regista lo fa sforzare a ridere, e che lui, in questo sforzo, 'gioca a ridere'. Inoltre a Davoli Pasolini farà un dono mai fatto fino allora ai suoi interpreti sottoproletari: la voce. Ninetto Davoli, infatti, diversamente dagli attori/non-attori dei film precedenti, è il primo a doppiarsi da solo. Un personaggio come il suo non sareb-



Fig. 1 Ninetto Davoli in *Che cosa sono le nuvole?* (1968) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 2 Totò e Ninetto Davoli in *Uccellacci e uccellini* (1966) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 3 Valentina Restivo, illustrazione da *Uccellacci e uccellini*, 2022 @Valentina Restivo



Fig. 4 Ninetto Davoli in *Teorema* (1968) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 5 Fotogramma tratto da *Il fiore delle mille e una notte* (1974) di Pier Paolo Pasolini



be pensabile nei film precedenti, e se resta ostinatamente in quasi tutti i successivi è per una scelta precisa, volontaristica, ideologica. In *Uccellacci* morte e violenza sono esterne ai personaggi, che le attraversano e le contemplano. Totò e Ninetto sono due fantasmi, come affermerà più esplicitamente, l'anno dopo, la morale di *La terra vista dalla luna*. «Essere vivi o essere morti è la stessa cosa». Ma già qui, più radicalmente ancora: «La vita è niente, la morte è tutto».

I tre cortometraggi che precedono e accompagnano il '68, *La terra vista dalla luna*, *Che cosa sono le nuvole?* e *La sequenza del fiore di carta*, sono una piccola, aerea trilogia della morte, in cui Davoli replica il proprio personaggio con diverse sfumature. Nel primo, in una torsione fumettistica con parrucca arancione, è più defilato accanto a Totò, e ancora piange e ride senza sfumature, saltella in tuba, batte le mani, finge di piangere, fa il mimo per parlare alla nuova moglie sordomuta del padre (Silvana Mangano). Nel secondo è un ingenuo Otello, e la sua recitazione da non-attore è messa a confronto con interpreti provenienti dal cabaret, dall'avanspettacolo, dal teatro popolare, estraneo a quell'atmosfera da opera dei pupi come un borgataro che una mattina si fosse svegliato Otello per caso (e Laura Betti ricorda i divertenti pasticci, con Davoli che in mezzo a quegli attori si confondeva, sbagliava le battute, messo in soggezione) (Faldini, Fofi 1981, p. 400). Nell'ultimo è trasportato nel centro di Roma, come un marziano o ancora un fantasma: la parabola parla di un innocente punito perché vive fuori dalla Storia; ma in realtà questo Ninetto è ormai una piena costruzione ideologica. Non ci sono più sottoproletari, nel Pasolini di quegli anni, se non lontano nello spazio e nel tempo: e il regista ne resuscita uno solo, pieno di grazia sognata, per ucciderlo definitivamente (è sua una delle voci di Dio che lo condannano).

Ninetto è insomma un'ultima, disperata sopravvivenza in uno sguardo ormai sempre più disincantato, e forse per questo Pasolini ne accentua i caratteri positivi, angelici, candidi. Il momento storico in cui l'attore compare nel suo cinema è lo stesso in cui il regista teorizza il cinema come «lingua scritta della realtà», una pan-semiologia mistica e feticista del reale, il sogno di una realtà che si scrive da sola (cfr. Pasolini 1999b, pp. 1503-1540). Ma, in un caso come nell'altro, si tratta di due movimenti compensativi: il cinema diventa lingua scritta della realtà proprio quando Pasolini non crede più all'evidenza ambigua e soverchiante di quella realtà (che è per lui, anzitutto, la realtà sottoproletaria: «i poveri sono reali, i ricchi irreali», dirà ancora dieci anni dopo) e vede avanzare quella che la sua amica Morante ha chiamato poco prima, in una celebre conferenza (cfr. Morante 1987), 'irrealtà'. Piergiorgio Bellocchio, infastidito probabilmente dal disperato volontarismo di questa maschera, metteva spietatamente proprio le apparizioni di Davoli fra i punti più deboli del Pasolini regista: «Che Pasolini amasse Ninetto Davoli non è una buona ragione per infliggercelo continuamente. Non che Davoli non sia simpatico, ma certo per me non simboleggia la vita o la purezza di cuore o l'allegria innocente [...]. E se ride e balla non mi contagia affatto» (Bellocchio 2022, p. 334).

### 3. L'idea di Ninetto

*La sequenza del fiore di carta* viene girato tutto in un giorno, per strada, nell'estate del '68. Pasolini ha pubblicato da poco la sua poesia contro gli studenti, ed Elsa Morante *Il mondo salvato dai ragazzini*. Pasolini risponde all'amica con due poesie che escono su *Paragone* nell'ottobre successivo, e poi confluiscono in *Trasumanar e organizzar* (cfr. Pasolini 2003, pp. 35-54). Lì, contrappunto agli FP (i Felici Pochi) di Morante, il poeta ritrae

di sfuggita ma esplicitamente Ninetto, mettendolo a confronto col Pazzariello morantiano. Sembra voler rinforzare il discorso dell'amica, in realtà lo contraddice, dice che lui il Pazzariello lo aveva visto prima di lei, ed era Ninetto («L'idea di Ninetto a te dovuta [...] è superiore al pazzariello», ivi pp. 45-46). Ma il tono di fondo parla più chiaro delle contorte argomentazioni in cui si ingorgano i versi di Pasolini: e il senso è, si direbbe, di mettere Ninetto 'contro gli studenti', il sottoproletario che non esiste più, ed è stato prelevato e reinventato dall'autore, contro i borghesi; l'eterno adolescente contro i 'giovani': «I ragazzini devono avere meno di diciotto anni. / Devono essere minorenni!!» (ivi, p. 50) urla nei versi. Ninetto, frattanto, ne ha già quasi venti. E sarà proprio Ninetto, tra l'altro, e la gelosia di Pasolini nei suoi confronti quando si innamorerà di una ragazza, a scatenare il dissidio definitivo tra lui ed Elsa. In quelle stesse settimane, con candida perfidia, Bernardo Bertolucci, ossia una delle altre voci divine che condannano a morte Davoli nella *Sequenza del fiore di carta*, in *Partner* fa interpretare a Ninetto uno degli studenti dell'Accademia d'arte drammatica a cui Pierre Clémenti spiega come costruire una bomba molotov.

In quegli anni Ninetto compare più volte nelle pagine pasoliniane, e sono oasi di felicità in una sfiducia sempre più nera verso la società. *Uno dei tanti epiloghi* (Pasolini 2003, pp. 101-102) è secondo Walter Siti l'unica poesia d'amore che Pasolini abbia mai scritto, un sogno in cui ancora una volta il ragazzo sorride e fa domande (ma è chiamato Ninariello, alla meridionale, come inconsciamente reincarnato in un altrove, più a Sud). In appendice alle riflessioni linguistiche di *Empirismo eretico*, in un testo del '65, Pasolini lo descrive vedere felice per la prima volta la neve a Pescasseroli (cfr. Pasolini 1999b, pp. 1331-1333). In una rubrica del luglio '69 su *Tempo* Ninetto raccoglie delle mele sulle rive del Trasimeno (cfr. Pasolini 1999a, p. 1229): uno dei più bei frammenti narrativi dell'autore, commenta Siti, una scena «da paradiso terrestre, prima della colpa» (Siti 1988, p. XVI).

#### 4. Ninetto nel mondo dell'irrealtà

Nell'*Avvertenza* finale ad *Ali dagli occhi azzurri* (Pasolini 1998b, pp. 889-890) «Ninetto è un messaggero, / e vincendo (con un riso di zucchero / che gli sfolgora da tutto l'essere, / come in un mussulmano o un indù) la timidezza, si presenta come in un aeropago / a parlare dei Persiani»: suo il compito di annunciare la venuta, appunto, di Ali dagli occhi azzurri. E questo ruolo trasmigra dal testo nei film. Anche in *Edipo Re* è un messaggero (un *Anghelos*), ma significativamente per una volta doppiato (in siciliano), come scorporato e allontanato da sé stesso («Egli eroicamente ride, / paria innocente: intoccabile sì, ma anche inattingibile», così in *Comunicato all'Ansa (Ninetto)* (Pasolini 2003, p. 77) e il suo ruolo è di condurre dapprima saltellante Edipo verso Giocasta, tramite inconsapevole del tragico incontro, e poi di assistere afflitto il povero Tiresia maltrattato da Edipo stesso. Messaggero/angelo è ancora in *Teorema*, un postino che entra nella casa dei borghesi letteralmente sbattendo le braccia a mo' di ali [fig. 4]. Così lo descrive il romanzo che Pasolini scrive in parallelo al film: «L'Angiolino, quello che possiamo considerare come il settimo personaggio del nostro racconto, o per dir meglio, una specie di jolly. Tutto infatti in lui ha un'aria magica: i ricci fitti e assurdi, che gli cadono fin sugli occhi come a un can barbone, la faccia buffa, coperta di foruncoli, e gli occhi a mezzaluna, carichi di una riserva senza fine di allegria» (Pasolini 1998b, p. 904). Anche qui, reca con sé un telegramma che annuncia la venuta dell'Ospite, portatore del sacro e della distruzione nella casa borghese. E nell'episodio arcaico di *Porcile* la sua figura saltellante al suono di un flauto è ormai riconoscibile, come un marchio di fabbrica, e il suo candore stride con un universo di orrori borghesi o metastorici.



Curiosamente, è nella 'Trilogia della vita', questo trionfo del volontarismo pasoliniano (una trilogia, si direbbe, già pronta per l'abiura mente Pasolini la pensa e la gira), che Davoli per la prima volta interpreta davvero un personaggio. Nel *Decameron*, precisamente, dove nei panni di Andreuccio da Perugia, i suoi marchi di fabbrica (il sorriso solare, la saltellata, i bronchi) sono molto in sottotono. E se nei *Racconti di Canterbury* lo traveste da Charlot con tanto di bombetta tornando in parte all'atmosfera degli episodi anni Sessanta, l'episodio del *Fiore delle mille e una notte*, vicenda di un giovane che ama una misteriosa donna e per lei fa morire la moglie, adombra forse lo stato d'animo del regista stesso, e cala ormai l'attore in un altrove lontanissimo e fiabesco. Insieme a lui torna nel film Franco Citti, in veste però di demone feroce: angeli e diavoli, oramai. La storia è una parabola di presa di coscienza, la scoperta della colpa e del pentimento: l'ultimo film di Pasolini con Ninetto è il primo film in cui Ninetto interpreta un personaggio 'che cresce'. Ma è singolare che il momento della crescita passi attraverso una letterale castrazione: l'amante abbandonata per un'altra donna ancora vorrebbe uccidere il giovane, ma ripiega verso un'evirazione per soffocamento, con un laccio-forca che strangola il cazzo di Ninetto [fig. 5].

In *Salò*, Ninetto Davoli non ci sarà: un'assenza che se la si nota è forse l'unico elemento di luce, per negazione, di uno dei film più atroci della storia del cinema. Riapparirà però nel primo film che Sergio Citti gira dopo la morte di Pasolini, *Casotto*. Arriva da solo, all'inizio e alla fine, e visita il set vuoto, prima e dopo che tutto abbia luogo, inconsapevole testimone. Proprio in quella Ostia, si pensa con un brivido, in cui lui stesso, la mattina di un anno prima, era stato chiamato a riconoscere nel cadavere all'Idroscalo il corpo del poeta.

#### Bibliografia

- F. FALDINI, G. FOFI, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- E. MORANTE, *Pro e contro la bomba atomica*, conferenzaletta al Teatro Carignano di Torino nel febbraio 1965, *L'Europa letteraria*, 34, marzo-aprile 1965, ora in E. MORANTE, *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 97-117.
- P. BELOCCHIO, *Diario del Novecento*, Milano, il Saggiatore, 2022.
- P.P. PASOLINI, *Romanzi e racconti. 1946-1961*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998a.
- P.P. PASOLINI, *Romanzi e racconti. 1962-1975*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998b.
- P.P. PASOLINI, *Scritti sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999a.
- P.P. PASOLINI, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999b, II voll.
- P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, II, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003.
- W. SITI, 'Tracce scritte di un'opera vivente', in P.P. PASOLINI, *Romanzi e racconti. 1946-1961*, pp. IX-LXXXIX.



## Tra bellissime donne: Elsa de' Giorgi nel cinema di Pasolini

di Corinne Pontillo

After a cameo role in *La ricotta* (1963), in which she takes part as a diva, Elsa de' Giorgi characterizes the last phase of Pier Paolo Pasolini's cinema, in particular through the interpretation of one of the narrators in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). Besides proposing a synthetic insights about the relationship between the author and the actress-writer, the contribution focuses on the character of signora Maggi in *Salò*, trying to analyze through de' Giorgi's acting, as well as the stardom recalled in the film, outcomes and possible motivations related to the poet-director's casting choices.

«Restò sempre legato a Elsa De Giorgi [...]. A lei, con una divertita soggezione, dedicava – e la cosa durò anni – alcune serate. Andavano a cena fuori: [...] Elsa De Giorgi, che amava stendere attorno a sé un qualche alone di spettacolo [...], lasciava che alle labbra le venisse, con una foga insolita, certa cultura classica che amava coltivare. Pier Paolo ascoltava» (Siciliano 2005, p. 233): ricordato dalle parole di Enzo Siciliano, il rapporto tra Pier Paolo Pasolini e Elsa de' Giorgi rientra fra le amicizie instaurate dallo scrittore nella Roma degli anni Cinquanta e Sessanta. Nel 1963 l'autore coinvolge l'attrice-scrittrice nelle riprese della *Ricotta* assegnandole – e la scelta non appare casuale – il ruolo di una delle dive che, insieme ai paparazzi, irrompono sul set alla fine dell'episodio, ma le relazioni tra il poeta-regista e de' Giorgi si riflettono, in parte, anche nelle rispettive attività letterarie. Seguendo infatti i rimbalzi suggeriti dalle loro produzioni narrative, poetiche e saggistiche, si scopre che la diva si è rivolta a Pasolini sul finire degli anni Cinquanta per chiedergli di intercedere con Garzanti per la pubblicazione della sua seconda prova narrativa, *L'innocenza*, poi uscita nel 1960 per una casa editrice veneziana, Sodalizio del Libro; due anni dopo l'autore scrive una prefazione in forma di lettera al testo poetico dell'attrice *La mia eternità* e, mettendone in evidenza la pregnante metaforicità, rivolge all'opera di de' Giorgi un'attenzione critica (cfr. Pasolini 2008a). L'artista, dal canto suo, dedica a Pasolini, dopo la sua morte, il poemetto del 1977 *Dicevo di te, Pier Paolo*.

Quelle appena enucleate sono solo alcune dimostrazioni del dialogo intrecciato dall'autore con la diva, lungo una serie di scambi che culmina, nel 1975, con il coinvolgimento di de' Giorgi nella realizzazione di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, dove l'attrice veste i panni di una delle narratrici, ossia l'impudente signora Maggi [fig. 1].

Il film estremo di Pasolini si colloca in un momento in cui anche le scelte tecniche hanno subito un'evoluzione e presenta peculiarità che per varie ragioni lo differenziano da diverse opere cinematografiche precedenti e dalle prime pellicole in particolare. Si pensi a quanto distanti siano in *Salò*, rispetto alle soluzioni estetiche rinvenibili, ad esempio, in *Accattone* (1961), la compattezza formale delle sequenze, le rigorose geometrie disegnate dai corpi degli interpreti disposti nella cornice dello schermo, il minore spazio riservato, nei dialoghi, all'improvvisazione. Si tratta di un film che Pasolini ha desiderato, stando alle sue stesse parole, «perfetto, esatto come un cristallo» (Pasolini 2001e, p. 3023). All'interno di un'opera in cui nulla, secondo la volontà dell'autore, sembra essere lasciato al caso, viene da chiedersi quali siano le motivazioni soggiacenti alla presenza di de' Giorgi nel film e lungo quali traiettorie possano essere ricercati gli scarti di senso cui dà vita la sua recitazione.

Su un piano generale, nel momento in cui Pasolini dà avvio al proprio lavoro da cineasta, è nota la sua predilezione per gli attori non professionisti, per interpreti che – in forza di un linguaggio, quello del cinema, che consente all'autore di porsi allo stesso livello della realtà – vengono «scelti nella vita, a caso, vale a dire scelti per quanto mi sembrano esprimere a loro insaputa» (Pasolini 2012a, p. 1516). I criteri di selezione degli attori, in particolar modo nelle prime pellicole del poeta – da *Accattone* e *Mamma Roma* (1962) fino, almeno, al *Vangelo secondo Matteo* (1964) – possono essere dunque sintetizzati nelle dichiarazioni in cui lo scrittore afferma, nell'intervista del 1968 *Pasolini su Pasolini* curata da Jon Halliday, «io scelgo gli attori per quello che sono realmente» (Pasolini 2012b, p. 1320); oppure ancora, sempre nello stesso anno, «scelgo un attore per quello che è e non per quello che ha l'abilità di sembrare» (Pasolini 2001b, p. 2934).

Le affermazioni di Pasolini invitano pertanto a tener presente una fondamentale linea di continuità, nella lettura dei suoi film, tra le persone reali e i personaggi incarnati sullo schermo. E sebbene, com'è già stato accennato, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* si situi ovviamente in una fase matura dell'attività cinematografica dell'autore, tale rapporto di contiguità tra gli attori, siano essi professionisti o meno, e i ruoli interpretati può costituire una chiave di lettura privilegiata anche della performance recitativa di de' Giorgi nel film del 1975. Del resto, in sostanziale coerenza con tale assunto di base si pone pure quella «penetrazione psicologica» (Pasolini 2012a, p. 1515) di cui Pasolini ha parlato a proposito del 'reclutamento' di attori e attrici tra le sue amicizie, e che non sarà fuorviante ricondurre a una cifra autoriale che si annida e trova espressione congeniale nella 'verità' rappresentata dai personaggi. Richiesto, ricercato tanto negli attori presi dalla strada quanto negli interpreti di professione, «quel momento di verità, che può essere [...] lampeggiato nello sguardo» (Pasolini 2001d, p. 3016), rappresenta un fattore dirimente nelle scelte di casting firmate da Pasolini, nell'alveo di un immaginario espressivo al quale Elsa de' Giorgi non appare estranea, tanto più se si considera la natura 'ibrida' della star – partecipe sia dell'attore che del personaggio – così come è stata teorizzata da Morin (cfr. Morin 2021, p. 36).

A un livello più immediato, uno sguardo alla figura della signora Maggi proiettato in parallelo con la biogra-



Fig. 1 Elsa de' Giorgi in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 2 Fotogramma tratto dal film *Femmes Femmes* (1974) di Paul Vecchiali



Fig. 3 Sonia Saviange in *Femmes Femmes* (1974) di Paul Vecchiali



Fig. 4 Fotogramma tratto dal film *Femmes Femmes* (1974) di Paul Vecchiali



fia dell'interprete restituisce interessanti consonanze tra la sofisticata disinvoltura che accompagna il monologo della narratrice, tra le sue doti performative esibite nel salone del palazzo, e l'anima da *salonnière* di de' Giorgi. A partire dagli anni Quaranta e per un lungo arco di tempo, la diva ha presieduto salotti culturali – come quello della casa romana di via di Villa Ada 4 – in cui diversi esponenti della scena intellettuale e artistica italiana del Novecento, compreso Pasolini, hanno incrociato le loro esistenze. Si tratta di un aspetto dell'attività culturale dell'autrice che ne ha profondamente contrassegnato l'immagine pubblica, sedimentandosi nella percezione di quanti l'hanno conosciuta.

Tuttavia, la costruzione del personaggio della *conteur* in *Salò*, che pure si giova della carismatica personalità dell'attrice, non si risolve certo in un rispecchiamento automatico tra le due figure, ma chiama in causa un più complesso scenario divistico e risulta legata, in maniera imprescindibile, a un processo di risemantizzazione della performance attoriale di de' Giorgi, nonché a una intenzionalità espressiva di impronta pasoliniana. Balza in primo piano, anche riguardo alla partecipazione della diva nel film preso in esame, quindi, la necessità di ricercare quegli «elementi di intertestualità» e quel «sottotesto ricco di sfumature» che Stefania Rimini e Maria Rizzarelli, in un contributo che per la prima volta si focalizza esplicitamente sulla teoria pasoliniana dell'attore, hanno individuato come peculiari della «figura attoriale» vista e diretta dal regista (Rimini, Rizzarelli 2021, p. 96).

Per procedere più agevolmente in questa direzione, si ritiene opportuno ampliare la prospettiva e passare da un'indagine sul singolo personaggio a una sua possibile lettura entro il sistema di relazioni con i ruoli affini, e dunque con le altre narratrici. Malgrado gli scambi tra Pasolini e de' Giorgi – in prevalenza concentrati, in effetti, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta – esigua appare per altro la quantità di testimonianze che facciano specifico riferimento alla figura della signora Maggi (un commento al film contenuto in un articolo dell'attrice-scrittrice pubblicato nel 1993 sulla rivista *Lengua* non aggiunge molto a livello critico; cfr. de' Giorgi, 1993). Sul fronte delle dichiarazioni di Pasolini, invece, una chiave interpretativa proviene da un accenno alle figure delle «megere» che scandiscono le sequenze di *Salò* contenuto nello scritto 'Il sesso come metafora del potere', apparso sul *Corriere della Sera* il 25 marzo del 1975, poche settimane dopo l'inizio delle riprese del film. In quell'intervento, redatto nella forma di una autointervista, lo scrittore anticipa che le narratrici «saranno tre bellissime donne (la quarta nel mio film fa la pianista, perché i Gironi sono appunto tre): Helene Surgère, Caterina Boratto e Elsa de' Giorgi. La pianista sarà Sonia Saviane» (Pasolini 2001c, p. 2067).

Volendo leggere le affermazioni di Pasolini in controllo con gli aspetti peculiari dell'immagine divistica di de' Giorgi, emerge senz'altro il riferimento alla bellezza,



Fig. 5 Caterina Boratto in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pier Paolo Pasolini

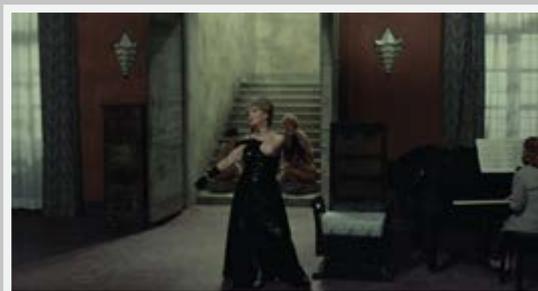


Fig. 6 Elsa de' Giorgi in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 7 Elsa de' Giorgi in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pier Paolo Pasolini



*refrain* ricorrente nella rappresentazione pubblica della figura dell'attrice e tematica dominante all'interno della sua stessa produzione letteraria. Problematizzando attraverso la scrittura gli stereotipi legati alla propria star persona, l'autrice ne ha recuperato i tratti salienti e ne ha offerto una personale rilettura funzionale all'affermazione del proprio punto di vista, talvolta a partire dalla soglia del testo, come avviene nel romanzo autobiografico del 1970 *Storia di una donna bella*. Ma al di là delle spie linguistiche riconducibili a un'area semantica – come anche a un immaginario – che potrebbe dare luogo a ulteriori approfondimenti pure in relazione al corpus 'divagrafico' di de' Giorgi, ossia a una scrittura letteraria strettamente connessa alla costruzione del sé, l'autointervista rilasciata da Pasolini al *Corriere della Sera* offre nelle righe successive altri interessanti indizi circa il coinvolgimento delle interpreti – in particolare di Hélène Surgère nelle vesti della signora Vaccari e di Sonia Saviange nel ruolo della pianista ma, indirettamente, come vedremo, anche di Elsa de' Giorgi – nel cast di *Salò*. «Le due attrici francesi le ho scelte», spiega l'autore, «dopo aver visto a Venezia il film *Femmes Femmes* di Vecchiali: bellissimo film in cui le due attrici, per restare nel contesto linguistico francese, sono "sublimi" (ma veramente)» (*ibidem*).

*Femmes Femmes* mette in scena le situazioni in cui si trovano ad agire e a dialogare due attrici non più giovani ed entrambe oramai in rapida discesa sulla via del declino, nonostante una di loro continui a lavorare. Si tratta di un film che ha molto colpito Pasolini, che per altro ha avuto modo di esprimere il suo apprezzamento nel corso del dibattito seguito alla proiezione di *Femmes Femmes* a Venezia nel 1974. Il poeta-regista poi, all'interno di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, non si limita ad assegnare un ruolo alle protagoniste, ma cita esplicitamente il film di Vecchiali facendone recitare una scena alle due attrici francesi.

Come ha notato Roberto Chiesi, *Femmes Femmes* rappresenta un «omaggio al cinema francese degli anni Trenta» (Chiesi 2012); un omaggio rivolto anche a un panorama divistico che si esprime attraverso le numerose fotografie di stelle del cinema che arredano le pareti dell'appartamento in cui vivono le due donne [fig. 2]. Oltre a raffigurare le icone sulle quali, come evidenzia ancora Chiesi, i due personaggi principali della pellicola di Vecchiali «hanno proiettato le loro illusioni» (*ibidem*), le fotografie rivestono una funzione diegetica, poiché inframmezzano in inquadrature isolate le scene e i dialoghi dando vita quasi a delle vere e proprie alternanze di campo e controcampo che marcano la distanza con il decadimento – fisico, professionale e, fino a un certo punto delle loro vite, anche economico – delle protagoniste; oppure amplificano, al contrario, attraverso le espressioni dei volti delle dive, i sentimenti incarnati sullo schermo dalle due attrici. In un testo critico del 1974 dedicato al film di Vecchiali, Pasolini si sofferma sulla dimensione intermediale e metacinematografica che connota la pellicola, sottolineando proprio questo aspetto:

*Femmes femmes* è [...] – e questo è straordinario – proprio un film sul cinema! O meglio, addirittura sull'espressività audiovisiva in generale. Le due protagoniste, infatti, sono due attrici: due attrici *teatrali* il cui mito è però (come dimostrano le fotografie appese alle pareti del loro appartamento rosselliniano) *cinematografico*. Esse recitano Racine o magari un *vaudeville* paesano, ma vorrebbero essere due «stelle» di Hollywood (Pasolini 2008b, p. 2667).

L'orizzonte divistico adombrato dal 'mito cinematografico' a cui Pasolini fa riferimento diviene ancora più esplicito in un passaggio del medesimo testo nel quale il poeta-regista



commenta una delle sequenze finali del film, quella in cui una delle due protagoniste, consumata molto probabilmente anche dall'alcool, è assalita da un forte dolore: «nel cominciare a morire, [...] pur soffrendo selvaggiamente, [l'attrice] "imita" la posa disperata di una delle adorate star hollywoodiane» (*ibidem*); le mani giunte della donna trovano, in effetti, un immediato riflesso nella fotografia inquadrata pochi istanti dopo [figg. 3-4].

Se dalle dive che costellano le sequenze di *Femmes Femmes* si sposta nuovamente l'attenzione su *Salò*, si può notare come, attraverso le figure delle narratrici, emergano le tracce di una iconografia – espressa dagli occhi, dalle sopracciglia arcuate, dal disegno delle labbra della signora Vaccari, per esempio, ma anche della signora Castelli, interpretata da Caterina Boratto [fig. 5] – che richiama una cornice divistica riconducibile proprio agli anni Trenta. Questo dato può avere un suo rilievo se si pensa che nel rigore formale che caratterizza il film rientrano, oltre ai «movimenti, alle composizioni», come specifica Pasolini stesso, anche i «trucchi» (Pasolini 2001e, p. 3023), e se si considera il fatto che Elsa de' Giorgi è stata parte integrante di un contesto divistico e cinematografico che affonda le radici in quel decennio. L'attrice ha esordito nel 1933 con *T'amerò sempre* di Mario Camerini e si è formata negli anni Trenta, in un periodo in cui il regime, nel tentativo di competere con l'industria cinematografica internazionale e, velleitariamente, con quella hollywoodiana in particolare, si dota non solo di una serie di istituzioni, come Cinecittà, ma anche di uno *star system*, sebbene di portata più modesta rispetto al firmamento delle stelle statunitensi. Pienamente aderenti alle cadenze performative messe in scena in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, inoltre, appare la recitazione di de' Giorgi. Proprio i momenti che vedono al centro della sala la signora Maggi, infatti, contribuiscono a rendere l'idea del complesso palinsesto sotteso al film, in cui la struttura diegetica ispirata al testo letterario sadiano, la rilettura dell'opera proposta da Pasolini e gli innesti riscontrabili in alcune soluzioni performative interagiscono generando significative produzioni di senso. Emblematica, da questo punto di vista, è la sequenza in cui la signora Maggi, narrando di una serie di perversioni, inizia ad accennare a una sorta di danza sulle note del pianoforte che fa da filo conduttore sonoro fra i tre gironi [figg. 6-7]. Questo segmento del film fa da contraltare ad altre scene, come ad esempio la già menzionata citazione di *Femmes Femmes* – che riprende un passaggio del film di Vecchiali in cui le due protagoniste mimano un duetto – o un frammento di *Salò* analogo in cui la signora Vaccari, in risposta alle provocazioni del Presidente che ascoltando il suo racconto la invita a non trascurare i dettagli, si avvicina a lui e improvvisa un balletto.

Tali scene e le note di leggerezza che esse veicolano, in netto contrasto con la materia narrata e con le violenze perpetrate nel palazzo in cui si svolge l'azione, recuperano le cadenze performative del varietà e dell'avanspettacolo e, nell'impianto filmico di *Salò*, sembrano trovare una loro contestualizzazione storica, oltre che un legame con l'immaginario popolare. Questi episodi, infatti, in cui la crudeltà viene stemperata dagli intermezzi musicali o da situazioni che fanno scaturire ciò che Pasolini definisce una «sinistra comicità», possono essere spiegati con le parole stesse del regista che, in un'intervista del 24 agosto del 1975 condotta da Gian Luigi Rondi per *Il Tempo* e citata nelle *Note dei Meridiani*, chiarisce come in sede di montaggio «avvenga il dosaggio tra serietà e impossibilità della serietà [...]. A ogni inquadratura, si può dire, devo pormi il problema di rendere lo spettatore intollerante e subito dopo smontarlo. Ho avuto la tentazione di intitolare questo film Dadà, pesando anche a dudù» (Pasolini 2001a, p. 3158), e cita a questo proposito il ritornello di *Quel motivetto che mi piace tanto*, che è una canzone, ancora una volta, della prima metà degli anni Trenta.



Le osservazioni fin qui delineate si sviluppano sulla scia di un orizzonte divistico che agisce sottotraccia nell'ultimo film girato da Pasolini e supporta l'individuazione di un *fil rouge* che dalla persona di de' Giorgi conduce fino alla signora Maggi. Come è stato specificato, però, non si tratta di un riflesso privo di mediazioni. L'attrice-scrittrice vive nell'immaginario pasoliniano ed è partecipe di una tensione creativa che ha come esito il ritratto di un personaggio scolpito, com'era già accaduto con Anna Magnani in *Mamma Roma*, entro un assetto filmico da cui affiora una riconoscibile istanza autoriale. Può essere valida anche per Elsa de' Giorgi una delle costanti dell'«impiego di stelle» proposto dal regista, notata da Rimini e Rizzarelli nell'ambito di una riflessione sull'utilizzo, da parte di Marcia Landy, della definizione di «star director» in riferimento a Pasolini; costante rappresentata dal fatto di vedere le celebrità «assunte per il loro carisma e costrette poi a spogliarsi dell'habitus più noto, per assecondare il carattere dei personaggi e lo stile di ripresa dell'autore» (Rimini, Rizzarelli 2021, p. 103). Che il temperamento di de' Giorgi possa aver esercitato il suo fascino agli occhi attenti di Pasolini non è affatto escluso. Nell'estate del 1959, lungo l'itinerario della *Lunga strada di sabbia*, lo scrittore si trova a Ostia in compagnia dell'attrice: «è acuta come una spada inguainata» (Pasolini 2014, p. 31), osserva l'autore, offrendo, nello scigno di una similitudine, il bagliore di un legame disposto a trasformarsi in un vivo confronto artistico.

### Bibliografia

- R. CHIESI, 'Il film che impressionò Pasolini prima di "Salò"', comunicato stampa, 21 marzo 2012 <[Area stampa - Cineteca di Bologna](#)> [accessed 15.12.2022].
- E. DE' GIORGI, *L'innocenza*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960.
- E. DE' GIORGI, *La mia eternità*, premessa di P.P. Pasolini, disegni di R. Guttuso, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1962.
- E. DE' GIORGI, *Un coraggio splendente*, Milano, Sugar, 1964.
- E. DE' GIORGI, *Storia di una donna bella*, Roma, Samonà e Savelli, 1970.
- E. DE' GIORGI, *Dicevo di te, Pier Paolo*, introduzione di G. Manacorda, Roma, Carte segrete, 1977.
- E. DE' GIORGI, 'Il male oltre la vita: lettera da *Salò* a *Petrolio*', *Lengua*, 13 settembre 1993, pp. 55-62.
- E. DE' GIORGI, *Ho visto partire il tuo treno* [1992], Milano, Feltrinelli, 2017.
- E. DE' GIORGI, *I coetanei* [1955], Milano, Feltrinelli, 2019.
- E. MORIN, *Le star* [1957], Imola, Cue Press, 2021.
- P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, II, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001a.
- P.P. PASOLINI, '[Intervista rilasciata a Lino Peroni]', *Inquadrature*, 15-16, 1968, ora in ID., *Per il cinema*, II, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001b, pp. 2931-2936.
- P.P. PASOLINI, 'Il sesso come metafora del potere', *Corriere della Sera*, 25 marzo 1975, ora in ID., *Per il cinema*, II, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001c, pp. 2063-2067.
- P.P. PASOLINI, 'Il potere e la morte', intervista per la Televisione della Svizzera Italiana, 29 aprile 1975, in ID., *Per il cinema*, II, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001d, pp. 3011-3018.
- P.P. PASOLINI, '[Intervista rilasciata a Gideon Bachmann e Donata Gallo]', *Filmcritica*, 256, agosto 1975, ora in ID., *Per il cinema*, II, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001e, pp. 3023-3031.
- P.P. PASOLINI, '[Prefazione a E. De Giorgi, *La mia eternità*]', in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 2008a, pp. 2375-2376.
- P.P. PASOLINI, 'Femmes femmes' [1974], in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 2008b, pp. 2666-2668.



- P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, a cura di J. Duflot, Roma, Editori Riuniti, 1983, ora in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 2012a, pp. 1401-1550.
- P.P. PASOLINI, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, trad. it. di C. Salmaggi, Parma, Guanda, 1992, ora in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 2012b, pp. 1283-1399.
- P.P. PASOLINI, *La lunga strada di sabbia* [1959], con fotografie di Ph. Séclier, Roma, Contrasto, 2014.
- C. PONTILLO, 'Tra le righe della decima musa: scrittrici-attrici nel cinema di Pasolini', *Studi pasoliniani*, 14, 2020, pp. 131-141.
- S. RIMINI, M. RIZZARELLI, 'Primi sondaggi per una teoria dell'attore secondo Pasolini', *Studi pasoliniani*, 15, 2021, pp. 95-103.
- M. RIZZARELLI, 'L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della 'diva-grafia'', in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLOTTI (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, Arabeschi, 10, luglio-dicembre 2017 <[1.3. L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della 'diva-grafia' - Arabeschi Rivista di studi su letteratura e visualità](#)> [accessed 15.12.2022].
- M. RIZZARELLI, 'Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divagrafie"', *Cahiers d'études italiennes*, 32, 2021 <[Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divagrafie" \(openedition.org\)](#)> [accessed 15.12.2022].
- E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori, 2005.



## *Marco Ferreri nella corte pasoliniana*

di Stefania Parigi

Pasolini and Ferreri share a nihilistic vein, an incessant revolt against state, religious, moral, political and cultural institutions, which manifests itself through the representation of extreme situations and acts. In *Porcile* (1969) Ferreri enters in a kind of symbolic parade through the corridors and rooms of the 18th-century villa in Stra, immersing himself in a stylised ballet of emblematic presences participating in a kind of ideological and philosophical carnival. The contribution proposes an analysis of Ferreri's acting style in the role of the German Hans Günther within the film's second episode, and at the same time elaborates a careful reflection on Pasolini's use of his cinematic characters, understood as vivid and singular 'instruments' of a thought that expresses itself in terms of extreme parable.

Fin dall'inizio della sua esperienza di regista Pasolini non si è limitato a intrecciare costantemente i corpi popolari della borgata con quelli degli attori professionisti. Una delle particolarità più significative nella sua scelta degli interpreti riguarda il ricorso continuo ai volti o alle voci degli amici e conoscenti scrittori, poeti, giornalisti, critici letterari, registi, artisti, intellettuali di varia provenienza. Si tratta quasi sempre di ruoli da non protagonisti, che immettono dentro il film un'aura particolare, facendo vibrare sia le corde della poetica pasoliniana sia quelle legate al sentire e all'immaginario di un determinato momento storico. Si comincia con l'apparizione di Elsa Morante dentro un carcere, mentre legge un fotoromanzo in *Accattone* (1961), e di Paolo Volponi vestito da prete in *Mamma Roma* (1962). Si finisce con le voci di Giorgio Caproni, Marco Bellocchio e Aurelio Roncaglia che, in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975-1976), doppiano rispettivamente gli attori Giorgio Cataldi e Aldo Valletti e il giornalista-scrittore Umberto Paolo Quintavalle. In mezzo si pone una vera e propria sfilata di personaggi e di voci della cultura, dell'arte e dello spettacolo: Giorgio Bassani, Alfonso Gatto, Enzo Siciliano, Francesco Leonetti, Natalia Ginzburg, Giorgio Agamben, Gabriele Baldini, Domenico Modugno, Carmelo Bene, Julian Beck, Cesare Garboli, Giuseppe Zigaina e tanti altri, fra cui Orson Welles che interpreta in maniera emblematica il ruolo del regista in *La ricotta* (1963).

Non esistono documenti o testimonianze – almeno a mia conoscenza – capaci di ricostruire il rapporto tra Pasolini e Ferreri e le ragioni della chiamata di quest'ultimo a interpretare il tedesco Hans Günther nel secondo episodio di *Porcile* (1969). Si possono formulare delle ipotesi, che hanno soltanto il valore delle suggestioni non suffragate da risvolti oggettivi. Pasolini e Ferreri si sono certamente incontrati o rincontrati al festival veneziano del 1968, prendendo parte alla contestazione, insieme a Zavattini, Maselli ed altri, e dovendo poi rispondere di reato alla Pretura di Venezia. Ferreri nel luglio-agosto del 1968 ha già girato *Dillinger è morto* e si appresta a cominciare la lavorazione dell'apocalittico *Il seme dell'uomo* (1969), mentre Pasolini porta alla contestata mostra di Venezia il suo *Teorema* (1968), per poi mettersi a girare tra la fine del 1968 e l'inizio del 1969 sia *Porcile* sia *Appunti per un'Orestiade africana* (1970). L'autunno del 1968 è anche dedicato alla sua prima e unica regia teatrale di *Orgia* (che debutta il 27 novembre 1968 allo Stabile di Torino). Le riprese di *Porcile* avvengono rapidamente in due periodi distinti: nel novembre del 1968 per il primo episodio, ambientato prevalentemente sull'Etna in un tempo indefinito, antico, metastorico; nel febbraio del 1969 per il secondo, che si svolge nella Ger-

mania contemporanea e viene girato nella villa Pisani di Stra, in Veneto. All'epoca Ferreri sta raggiungendo con *Dillinger è morto* – che esce nel gennaio 1969 e viene presentato a Cannes nel maggio dello stesso anno – il suo momento di massimo apprezzamento come autore della contestazione radicale all'ordine della società contemporanea, sempre più tecnologica e massificata. Pasolini, chiamato dalla rivista *Cinema & Film* a votare i migliori film del 1968, lo cita insieme alle opere di Straub, Ponzzi, Bertolucci, Tati, Welles e Godard. Dal canto suo, negli anni precedenti, Ferreri ha eletto tra i migliori film del 1966 e del 1967 rispettivamente *Uccellacci e uccellini* ed *Edipo re*.

Dopo il periodo spagnolo, alla fine degli anni Cinquanta, Ferreri ha cominciato la sua carriera di regista in Italia quasi contemporaneamente a Pasolini, venendo, come lui, perseguitato dalla censura statale e da quella dei produttori per le sue storie 'abnormi' e grottesche a cui la critica dell'epoca fatica ancora a dare un sigillo autoriale. Al di là dello stile, Ferreri e Pasolini sono accumulati da una vena nichilista, da una rivolta incessante contro le istituzioni statali, religiose, morali, politiche e culturali, che si manifesta attraverso la messa in scena di situazioni e atti estremi. Nel 1974 Pasolini dedicherà un'intensa analisi a *La grande abbuffata* – che la critica mette spesso in relazione al suo *Salò* –, sottolineandone la «calma aprioristica alla "De Sade"» nella rappresentazione dei gesti dei personaggi e il registro simbolico e metafisico capace di suscitare «una contestazione assoluta, che mette in scacco "globalmente" la logica del reale» (Pasolini 1974).

Il contrasto continuo tra una natura irraggiungibile e una storia distruttiva alimenta sempre più, con il passare del tempo, le loro opere centrate sull'ontologia della fisicità contro i processi dell'ordine economico-sociale e del pensiero razionale. Entrambi, inoltre, rifuggono da una poetica naturalistica, aprendosi costantemente a una dimensione simbolica che, nel caso di Ferreri, si radica nell'estetica del grottesco e, in quello di Pasolini, va sempre più connotandosi come un procedimento che l'autore stesso cerca di definire in termini di elitarismo, impopolarità, gesto intellettuale, artistico e, insieme, filosofico, impregnato di umorismo e di distacco, programmaticamente «inconsumabile». In *Porcile* la dimensione grottesca rappresenta una componente apertamente plasmata dalla piega intellettuale del discorso. L'impressione è che la presenza di Ferreri e del suo attore preferito Ugo Tognazzi, chiamato a interpretare il



Fig. 1 Marco Ferreri, Alberto Lionello e Ugo Tognazzi in *Porcile* (1969) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 2 Marco Ferreri e Alberto Lionello in *Porcile* (1969) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 3 Marco Ferreri e Alberto Lionello in *Porcile* (1969) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 4 Marco Ferreri in *Porcile* (1969) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 5 Marco Ferreri in *Porcile* (1969) di Pier Paolo Pasolini



personaggio di Herdhitze e la logica del neocapitalismo trionfante, risponda perfettamente ed esalti questa misura discorsiva, sempre più orientata verso le forme dell'allegoria del corpo costretto nei meccanismi annientatori della società dei consumi.

La coppia Ferreri-Tognazzi finisce per apparire anche come un segnale di condivisione da parte di Pasolini del cinema che i due hanno portato avanti fino a questo momento, centrato sulle limitazioni, le aspirazioni e le perversioni grottesche della sessualità. Tutte le pièces teatrali che Pasolini scrive in questi anni hanno infatti al centro emblematiche aberrazioni e deviazioni sessuali.

Nella chiave simbolica di *Porcile* ogni personaggio è una sorta di corpo-vettore, chiamato più che a interpretare se stesso, come avveniva con i non-attori delle borgate, a portare in scena un'idea, un gesto, un comportamento e, soprattutto nell'episodio moderno, un discorso. C'è un continuo «distacco del personaggio da se stesso» (Brunetta 1969). Similmente a quanto succede nella pièce teatrale omonima che funge da copione (Pasolini 1979 e Pasolini 2001), il personaggio si presenta come un «veicolo vivente del testo», secondo quanto Pasolini afferma nel suo *Manifesto per un nuovo teatro*, dove invoca un attore che sia un «uomo di cultura» e che «dovrà rendersi trasparente sul pensiero: e sarà tanto più bravo quanto più, sentendolo dire il testo, lo spettatore capirà che egli ha capito» (Pasolini 1968). L'origine teatrale del secondo episodio di *Porcile* si manifesta, oltre che in questa supremazia data alla parola, nel modo in cui Pasolini costruisce le sue inquadrature, basate su una frontalità prospettica e una simmetria nelle posizioni e nei movimenti dei personaggi che rimanda continuamente all'impostazione di una tavola pittorica o a una coreografia da palcoscenico, in opposizione al primo episodio del film, pressoché muto e tutto consumato in esterni, con una macchina da presa, un paesaggio e dei corpi che hanno una mobilità e una visibilità più intensamente e fenomenologicamente cinematografiche. Si ha una costante opposizione tra le forme congelate e cristalline della storia moderna e quelle cangianti e mosse dell'episodio barbarico, immerso in un paesaggio selvaggio e infernale. L'alternanza delle immagini e delle scene tra il primo e il secondo episodio confonde comunque, come è stato sottolineato, la purezza cinematografica del primo e l'impostazione teatrale del secondo, producendo un incontro e uno scontro tra due scenari capaci di introdurre sempre nuove significazioni e facendo slittare i diversi personaggi e i differenti tempi e spazi gli uni dentro gli altri, come in un sogno e in una proiezione psicoanalitica dove si intrecciano conscio e inconscio, razionalismo e irrazionalità, storia e natura (Viano 1993).

Ferreri sembra entrare in una sorta di passerella simbolica tra i corridoi e le stanze della villa settecentesca di Stra, immergendosi in uno stilizzato balletto di presenze emblematiche, che partecipano a una specie di carnevale ideologico e filosofico, in cui i figli «disubbidienti» e quelli «né disubbidienti né obbedienti» sono significativamente affidati alle icone dei giovani francesi protagonisti



Fig. 6 Marco Ferreri in *Porcile* (1969) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 7 Marco Ferreri e Alberto Lionello in *Porcile* (1969) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 8 Marco Ferreri in *Porcile* (1969) di Pier Paolo Pasolini

della nouvelle vague quali Jean-Pierre Léaud e Anne Wiazemsky, o direttamente immersi, come Pierre Clémenti, in storie di ribellione e contestazione.

Ferreri appartiene naturalmente al mondo dei padri, insieme ad Alberto Lionello che interpreta la parte del vecchio capitalista Klotz e a Tognazzi che rappresenta, invece, il neocapitalismo [figg. 1-2]. A dimostrazione dell'unione fortissima tra comico e racconto allegorico, già instaurata da Pasolini negli anni precedenti con il ricorso a Totò, il ruolo di Klotz avrebbe dovuto essere impersonato da Jacques Tati (Pasolini 1988).

La chiave comica sembra essere all'origine anche della scelta di Ferreri e Tognazzi che, dentro o fuori il loro sodalizio, ne mostrano costantemente il risvolto tragico. Sia nei suoi film sia nelle sue apparizioni pubbliche, Ferreri è un provocatore, sempre pronto a prendere la strada della risata dissacrante e dell'eccesso. In *Porcile* diventa una sorta di burattinaio del proprio indocile corpo, ridotto a un supporto disciplinato della voce. Subito dopo la sua entrata in scena, dove lo cogliamo in figura intera dentro un totale della stanza della villa [fig. 3], comincia a raccontare, immobile su una sedia, la storia del criminale nazista Hirt-Herdhitze, che Pasolini mutua direttamente dal libro *Medicina disumana. Documenti del «Processo dei medici» di Norimberga* pubblicato da Feltrinelli nel settembre 1967. La macchina da presa lo inquadra prevalentemente in mezza figura, mezzo primo piano [fig. 4] e primo piano [fig. 5], ora ponendogli davanti, con angolazioni sia dal basso sia dall'alto, ora riprendendolo di profilo [fig. 6], in continui controcampi – talvolta incuranti della grammatica corrente – con il suo interlocutore, che è il vecchio capitalista Klotz, di cui è il collaboratore-informatore. Alla fissità dei personaggi che recitano seduti [fig. 7] si oppone il movimento instabile della macchina a mano, che caratterizza la maggior parte dell'episodio ed è capace di portare all'interno della composizione teatrale della scena una chiara sottolineatura cinematografica. Mentre il montaggio tende a farsi sempre più rapido, la seconda parte del colloquio, dopo l'interruzione prodotta da un ritorno all'episodio metastorico, è scandita ritmicamente da piccoli movimenti di avvicinamento a Ferreri che parla, alternati agli arpeggi, visti in dettaglio, delle mani di Klotz. Con le braccia sempre ferme e gli occhi che tradiscono continuamente un sorriso di compiacimento, di coscienza della dimensione rappresentativa, Ferreri sembra incarnare la parodia di un narratore di poemi epici, con un simbolico accompagnamento musicale. Il processo di rappresentazione è sempre più esibito: tutto appare perfettamente concertato, filtrato, decantato, pulito. Pasolini parla significativamente di «un modo forse un po' freddo, un po' angosciato, di rappresentare dei personaggi infilzandoli poi come farfalle sotto vetro» (Baby 1969). In una conferenza stampa dichiara di aver messo Lionello in carrozzella proprio per contenere la sua «irruenza teatrale» (Santuari 1969). Ma, al di là dello stile di rappresentazione, egli rievoca anche le «avventure umane della lavorazione» soffermandosi con parole fortemente pregnanti e affettive sugli attori anziché sui personaggi e sull'esperienza del set come folgorante immersione nella realtà. Ferreri, che Alberto Moravia nella recensione di *Porcile* definisce un'«autentica rivelazione» (Moravia 1969), viene associato da Pasolini all'«adorabile Anne Wiazemsky», come «una preziosa bestia di razza» (Pasolini 1969).

Nella sua performance si percepisce una sorta di divertito straniamento brechtiano, un distanziamento che talvolta è siglato da smorfie, anche se contenute, del viso. Solo una volta Pasolini mette in luce più da vicino la sua corporalità grottesca, ossia quando, silenzioso e in disparte, si tocca e si guarda la lingua in uno specchietto [fig. 8], ponendosi a tu per tu con la propria carne, come il distratto spettatore di una scena che si sta svolgendo davanti ai suoi occhi. Viene in primo piano in questo momento, non senza ironia, una fisicità che appare soltanto stilizzata nel corso di un episodio tutto centrato sull'allucinazione allegorica e sull'artificiale cucitura di una voce estranea al corpo parlante. Come



molti altri attori pasoliniani Ferreri è, infatti, un'icona sdoppiata, che parla con una voce e una lingua che non gli appartengono. Nel film rimane soltanto l'impronta fumante del suo alito portato in evidenza dal grande freddo che invade gli spazi della ripresa.

Il doppiaggio del suo recitativo, affidato al regista teatrale e cinematografico Mario Missiroli, comporta, come ha affermato varie volte Pasolini, un costante porsi al di là di ogni attendibilità naturalistica (Pasolini 1970). Ma l'infrazione del naturalismo conduce anche all'alterazione dell'integrità corporea del personaggio, che diventa quasi un puzzle di pezzi discordanti. Così il teatro di parola, trasposto nel cinema, dà luogo a una macchina del pensiero che parla in favore dei corpi trasfigurando al contempo la loro identità, o meglio facendo percepire i termini di uno 'smembramento' che finisce per riguardare sia il tema (il cannibalismo, la zoofilia) sia la materia del film. Le impronte sensibili della realtà tendono a essere contraffatte in favore della supremazia di un *verbum* che non appartiene, in verità, ai personaggi, ma soltanto all'autore. Alla rappresentatività dei corpi e delle icone, che rimandano a un preciso e inconfondibile contesto cinematografico dell'epoca, si sovrappone un recitativo perfettamente concertato come nell'esibizione di un'orchestra. I personaggi sono gli strumenti, per quanto vividi e singolari, di un pensiero che si mette in gioco in termini di parabola estrema. Al di fuori della «chiacchiera» naturalistica e dell'«urlo» che per Pasolini caratterizzano rispettivamente il tradizionale teatro borghese e le sperimentazioni dell'avanguardia (Pasolini 1968), la parola diventa esplicitamente l'emanazione e il sigillo dell'espressione poetica dell'autore e delle sue contrazioni riflessive e distruttive. E si tratta sostanzialmente di una parola monologante, spezzettata e reiterata in una piega dialogica volontariamente artefatta e atrocemente ironica, sempre sopra le righe, che rimbalza da un personaggio all'altro.

### Bibliografia

- Y. BABY (a cura di), 'Un cinéma de poésie' (intervista a Pasolini), *Le Monde*, 12-13 ottobre 1969. La dichiarazione in lingua italiana è riprodotta in P.P. PASOLINI, *Le regole di un'illusione. Il cinema, i film*, a cura di L. Betti, M. Gulinucci, Roma, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», 1991 e 1996, p. 205.
- G.P. BRUNETTA (a cura di), 'Entretien avec Pier Paolo Pasolini', *Cahiers du Cinéma*, 212, maggio 1969. Testo originale in italiano in P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, II, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, p. 2946.
- A. MORAVIA, 'L'antropofago fa un comizio', *L'Espresso*, 28 settembre 1969.
- P.P. PASOLINI, 'Le ambigue forme della ritualità narrativa', *Cinema Nuovo*, 231, settembre-ottobre 1974.
- P.P. PASOLINI, *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988, pp. 653-654.
- P.P. PASOLINI, 'Manifesto per un nuovo teatro', *Nuovi Argomenti*, 9, gennaio-marzo 1968.
- P.P. PASOLINI, 'Note sur Porcile', *Jeune Cinéma*, 41, ottobre 1969.
- P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, I, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1107-1174 (sceneggiatura del film).
- P.P. PASOLINI, *Porcile, Orgia, Bestia da stile*, Milano, Garzanti, 1979, pp. 7-99.
- P.P. PASOLINI, 'Sul doppiaggio' (intervista), *Filmcritica*, 208, luglio-agosto 1970.
- P.P. PASOLINI, 'Umiliare', *Tempo illustrato*, 37, 13 settembre 1969.
- A. SANTUARI (a cura di), 'La grande società divora i suoi figli' (dichiarazioni di Pasolini a una conferenza stampa), *Paese Sera*, 9 febbraio 1969.
- M. VIANO, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1993, pp. 214-235.



## ***Infiltrati e ospiti d'onore. Franco Franchi e Ciccio Ingrassia in Che cosa sono le nuvole?***

di Giulia Muggeo

Franco Franchi and Ciccio Ingrassia were two foreign characters, two fleeting presences within Pasolini's universe. The two comedians and the director worked together solely on the making of the episode *Che cosa sono le nuvole?* included in the movie *Capriccio all'italiana* (1968). The episode captures the only meeting between the two Sicilian comedians and Totò, who passed away two months after the end of shooting. Franco Franchi is one of the most fitting presences within the Pasolinian episode. Celebration of the puppet universe, of the forged, shaped and domesticated body, *Che cosa sono le nuvole?* is in fact perfectly suited to Franchi's physical comedy, to his wooden and plastic body at the same time.

*Che cosa sono le nuvole?* esce in sala nel 1968, a più di un anno dalle riprese, all'interno del film a episodi prodotto da Dino De Laurentiis *Capriccio all'italiana*. Firmato da Pier Paolo Pasolini, che ne cura la regia e la sceneggiatura, l'episodio nasce in un primo momento come parte di un progetto più complesso e articolato che doveva inizialmente portare un titolo dalla eco baziniana, *Che cos'è il cinema?*, o un più modesto *Smandolinate*. Con l'idea di replicare l'unione artistica tra Totò e Ninetto Davoli, già sperimentata con *Uccellacci e uccellini* (1966), il regista intende realizzare una serie di episodi comici accomunati da quell'«ideologia picaresca, la quale, come tutte le cose di pura vitalità, maschera un'ideologia più profonda, che è l'ideologia della morte» (Fofi, Faldini 1981, p. 400). Il progetto pasoliniano verrà rimodulato e in parte assorbito dalle esigenze produttive di De Laurentiis, che inserisce *La terra vista dalla luna* (1967) e *Che cosa sono le nuvole?* all'interno di due film a episodi: rispettivamente *Le streghe* e *Capriccio all'italiana*.

Dalla «favola sottoproletaria in chiave chapliniana» (Repetto 1998, p. 93), costola di *Uccellacci e uccellini*, Totò e Ninetto Davoli vengono catapultati nei panni di due marionette sullo sgangherato palcoscenico dell'*Otello* shakespeariano. Perfetto connubio tra uno «Stradivari e uno zuffoletto» (Spila 1999, p. 61), il duo Totò-Davoli è accompagnato da una schiera di attori che appartiene a pieno titolo ad una *koiné* pasoliniana allargata: dagli attori Laura Betti, Adriana Asti e Mario Cipriani, fino ad arrivare al già citato poeta e amico Francesco Leonetti e al cantante e attore Domenico Modugno. Accanto a queste figure, che a vario titolo e in differente misura hanno intrecciato i propri percorsi con quello dell'autore friulano, vi sono poi due personaggi alieni e passeggeri, due presenze fugaci all'interno dell'universo pasoliniano: Franco Franchi e Ciccio Ingrassia. «È come se Franco e Ciccio fossero sempre due pezzenti, due intrusi in una festa che non li riguarda» (Crespi 2016, p. 216), dice Alberto Crespi descrivendo il percorso artistico del celebre duo comico. La festa esclusiva di cui parla Crespi potrebbe essere il cinema italiano degli anni Sessanta, un cinema che deve molto agli esorbitanti incassi ottenuti da Franchi e Ingrassia – tra il 1960 e il 1969 i loro film guadagnano più di 31 miliardi di lire – ma che si è limitato a spremere la comicità fino a quando quest'ultima ha soddisfatto il grande pubblico.

Da intrusi o, diremmo noi, da infiltrati e ospiti d'onore al contempo, Franchi e Ingrassia appaiono in *Che cosa sono le nuvole?* in un momento particolare della loro carriera. Al momento dell'uscita dell'episodio pasoliniano, infatti, Franco e Ciccio sono a tutti gli effet-

ti gli unici ideali eredi della tradizione comica popolare portata avanti da Totò fino alla sua scomparsa, nell'aprile del 1967. In perfetta sintonia e continuità con il percorso dell'attore napoletano, la coppia si afferma come «l'ultimo grande esempio di tradizione dell'avanspettacolo prestata al cinema, e ancora in grado di costruire quel filo diretto con il pubblico» (Menarini 2001, p. 60).

*Che cosa sono le nuvole?*, oltre a racchiudere al suo interno l'ultima interpretazione dell'attore napoletano, immortalata anche l'unico incontro tra Totò e il duo Franchi-Ingrassia. Ed è interessante che i tre si incontrino proprio all'interno di un film profondamente metadiscorsivo anche dal punto di vista attoriale, un film nel quale il regista spoglia e riveste i tre attori esibendoli nella «più completa disarticolazione marionettistica, per mostrarne il minimo comune denominatore e un'identica tradizione alle spalle» (Brunetta 2007, p. 420). Ma il discorso metariflessivo non si esaurisce sul solo piano attoriale. L'episodio di *Capriccio all'italiana* appare infatti nella sua interezza come un racconto sulla storia dello spettacolo *tout court*: dalla tragedia shakespeariana al teatro dei burattini, passando per lo stesso cinema di Pasolini, cui non a caso si fa riferimento esplicito all'inizio dell'episodio, dopo la presentazione dei protagonisti della vicenda. Un lento movimento di macchina ci mostra l'esterno di un teatro soffermandosi sui manifesti di alcune rappresentazioni che portano i nomi di progetti pasoliniani passati, presenti, futuri o mai realizzati associati ad alcuni celebri quadri di Diego Velázquez [figg.1-2]. Da *Diego de Acedo, el Primo* a *Il principe Baltasar Carlos con un nano* e al *Ritratto di Filippo IV*, fino ad arrivare a una delle opere più misteriose e indecifrabili della pittura, il celebre quadro del 1656 *Las Meninas*. Un'opera che, proprio pochi anni prima della realizzazione dell'episodio pasoliniano, viene riportata in auge grazie alle analisi di Michel Foucault e ai seminari di Jacques Lacan. La scelta di un dipinto che pone al centro dell'attenzione lo spettatore, ridiscutendone e problematizzandone la posizione e il rapporto con l'opera stessa, e che propone inoltre uno degli autoritratti più celebri della storia della pittura, non può dirsi certo casuale. *Che cosa sono le nuvole?*, infatti, oltre a giocare insistentemente sull'interazione tra le marionette che rappresentano l'*Otello* shakespeariano e gli spettatori che assistono allo spettacolo, lavora anche sulla rappresentazione di diverse figure 'autoriali' che sostituiscono o meglio riflettono e riproducono, come in un autoritratto, la presenza del regista: dal marionettista interpre-



Fig.1 Fotogramma tratto dal film *Che cosa sono le nuvole?* (1968) di Pier Paolo Pasolini



Fig.2 Fotogramma tratto dal film *Che cosa sono le nuvole?* (1968) di Pier Paolo Pasolini



Fig.3 Fotogramma tratto dal film *I zanzaroni* (1967), episodio *Gli ultimi pupari*, di Ugo La Rosa



Fig.4 Franco Franchi nella trasmissione *Giochiamo al varietà*, puntata *Etneide* (1980)



tato da Francesco Leonetti che muove e dirige dall'alto i suoi attori, già voce-guida in *Uccellacci e uccellini*, fino ad arrivare all'immondezzaro Domenico Modugno, «un intermediario neutrale fra il dentro e il fuori, una sorprendente incarnazione della morte che non ha nessuna relazione né coi vivi né coi morti» (Chiesi in P. Spila, R. Chiesi, S. Cirillo, J. Gili 2022, p. 118) al quale spetta il compito di accompagnare i burattini verso la loro morte e rinascita.

*Che cosa sono le nuvole?*, come è già stato ricordato, viene fagocitato dal progetto a episodi di Dino De Laurentiis, così come già avvenuto con il precedente *La terra vista dalla luna*. Nel 1968, però, la formula episodica proposta da *Capriccio all'italiana* sembra avere esaurito definitivamente la sua spinta iniziale e assume tutti i connotati dell'«avanzo di una 'fioritura' ormai conclusasi senza rimpianto» (Castello 1968, p. 283), per utilizzare un'espressione piuttosto efficace di Giulio Cesare Castello.

Chi fa davvero le bizze per *Capriccio all'italiana*, è il pubblico più scaltrito, che sperava di essersi liberato per sempre d'un certo tipo di film a episodi fatti di scampoli, e se ne ritrova dinanzi un esempio sconcertante: non tanto per la qualità tecnica dei singoli *sketchs* quanto per l'arlecchinesco assortimento dei registi, per il loro diversissimo impegno e per l'annacquato umorismo (Grazzini 1968, p. 13).

Anche *Capriccio all'italiana*, seguendo la formula ormai logora del film a episodi, basa la propria attrattiva essenzialmente sugli attori noti, ed è in particolare su alcuni di essi che il progetto di De Laurentiis punta fin dal lancio del film. Nel [filmato di presentazione](#), come testimonia anche la rispettiva [domanda di revisione](#) sottoposta dalla casa di produzione, si susseguono infatti nell'ordine le immagini di Totò, Ira Fürstenberg, Ciccio Ingrassia, Domenico Modugno e Franco Franchi. I fotogrammi di Totò e della coppia Franchi-Ingrassia torneranno numerose altre volte nel corso del breve filmato, lasciando ben poca visibilità – significativamente – a Walter Chiari e a Silvana Mangano, reduce dal già citato *Le streghe*. Pur comparando in ben tre episodi su sei, il nome di Mangano non appare tra i nomi citati nei cartelli finali e non viene neppure nominata dalla voce over del filmato, la quale promette allo spettatore: «un fuoco d'arti- un superbo cast di attori, l'ultima interpretazione del grande Totò. Con Ira Fürstenberg, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, Domenico Modugno, Walter Chiari. Per un film che è una girandola, un caleidoscopio di allegria e di risate». Il duo comico, a tratti marginale nell'episodio pasoliniano nonché nell'economia generale del film, diventa dunque protagonista, al fianco di Totò, nel lancio promozionale avallato da De Laurentiis.

Se è facile intuire quali siano state le presenze volute da Pasolini in *Che cosa sono le nuvole?* facendo affidamento sul concetto di *koiné* attoriale, ben più complesso



Fig. 5 Fotogramma tratto dal film *Che cosa sono le nuvole?* (1968) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 6 Valentina Restivo, illustrazione da *Che cosa sono le nuvole?*, 2022 @Valentina Restivo



Fig. 7 Valentina Restivo, illustrazione da *Che cosa sono le nuvole?*, 2022 @Valentina Restivo



risulta invece ricostruire le collaborazioni estemporanee. Collaborazioni che, come nel caso di Franchi e Ingrassia, sembrano appagare ampiamente le logiche produttive e, al contempo, compiacere un certo gusto autoriale. Sappiamo, perlopiù tramite testimonianze indirette, che Pasolini era anzitutto uno spettatore che amava i film di Franco e Ciccio e che Franchi avrebbe dovuto inizialmente interpretare *Uccellacci e uccellini* al posto di Totò, al fianco di Davoli. Ben poco sappiamo però delle scelte di casting legate a *Che cosa sono le nuvole?*, nella cui sceneggiatura viene citato esplicitamente un unico nome, quello di Ninetto Davoli. All'attore romano, che vestirà i panni di Otello, è dedicata la lunga nota iniziale per la produzione:

In montaggio i burattini veri e quelli falsi verranno alternati secondo le situazioni. In questa scenetta, per es., Otello prima è di legno (naturalmente! Bisogna avvitarci la testa!...): poi dopo il controcampo del Burattinaio che lo guarda soddisfatto, si avrà in campo il P.P. dell'attore vero perfettamente truccato dal Burattinaio, ossia la faccia di Ninetto Davoli, con un'espressione soddisfatta di essere al mondo e gli occhi luccicanti (Pasolini 1969, p. 73).

Leggendo attentamente la sceneggiatura, però, possiamo facilmente intuire che i personaggi di Cassio (Franchi) e Roderigo (Ingrassia) siano stati plasmati sui due attori soltanto in un secondo momento. I due personaggi vengono infatti così presentati: «Cassio, vestito di rosa antico, bello come un divo del cinema... E Roderigo, con la sua faccia tonda di micco ombroso, vestito color crema» (ivi, p. 74). Le descrizioni di Cassio, nelle quali possiamo rintracciare senza troppa difficoltà gli elementi più dissonanti e distanti dall'attore siciliano, si soffermano ulteriormente e a più riprese sulla prestanza fisica del personaggio: «Suonano trombe all'interno, e compare Cassio, bellissimo, e più alto di tutti almeno due spanne» (ivi, p. 76), «CASSIO! Bello! Biondo! Profumato!» (ivi, p. 77) e sulla sua indole di amatore: «Cassio, quello che se improfuma e se lava quattro volte i denti al giorno! Donnaiolo fracico!» (ivi, p. 75).

Franco Franchi, che alto e bello come un divo non era, è però una delle presenze più calzanti all'interno dell'episodio pasoliniano. Celebrazione della marionetta, del corpo forgiato, plasmato e addomesticato, *Che cosa sono le nuvole?* si adatta perfettamente alla comicità fisica di Franchi, «il quale, alla già 'disumana' mobilità del volto ('di gomma', se 'di pietra' fu quello di Buster Keaton), aggiungeva la singolare capacità d'irrigidire il corpo fino a farlo apparire lignificato, come quello dei manichini usati dalla pittura metafisica» (Lando 2012, p. 94). Innumerevoli sono i film e gli sketch televisivi che testimoniano questo preciso utilizzo del corpo di Franchi, un lavoro senz'altro ampiamente sperimentato negli anni precedenti sui palcoscenici dell'avanspettacolo e ancor prima per le strade di Palermo. Pare però particolarmente significativo, retrospettivamente, l'utilizzo del corpo di Franchi proposto da Ugo La Rosa in *I zanzaroni*, un film in due atti del 1967. Nel secondo atto intitolato *Gli ultimi pupari* [fig. 3], Ingrassia e Franchi interpretano – conservando significativamente i propri nomi e cognomi – rispettivamente un puparo e un grande appassionato della tradizione dei pupi siciliani. Sebbene siano questi ultimi i veri protagonisti della vicenda, non mancano all'interno dell'episodio momenti in cui Franchi interpreta e mima i movimenti dei paladini dando libero sfoggio alla sua proverbiale 'rigidità-mobile'. Il pupo-Franchi non è soltanto manifestazione di una capacità e malleabilità fisica indiscusse, ma anche espressione e rivendicazione di una precisa appartenenza geografica, nonché di un'identità sociale. Lo dimostra, in anni successivi, l'apparizione dell'attore nello show televisivo del 1980 *Giochiamo al varietà*, all'interno della puntata



condotta da Lando Buzzanca dal titolo *Etneide*. In questo show interamente dedicato alla storia del varietà siciliano, Franchi veste ancora i panni del pupo o, utilizzando le parole del conduttore Lando Buzzanca, del «papà dei pupi, il pupo dei pupi, il pupo dei papi, il pupo col pepe» [fig. 4].

Franco Franchi ripeteva spesso: «Totò è stato marionetta, io sono un pupo» (Bertolino, Ridola 2003, p. 11). Entrambi animati dall'alto, la marionetta è attaccata unicamente ai fili, mentre il pupo muove la testa e il braccio destro grazie a due aste di metallo che ne rendono i movimenti più meccanici e rigidi, proprio come quelli proposti da Franchi anche nell'episodio pasoliniano, nel quale l'attore sembra proporre una figura ibrida di un pupo attaccato ai fili di una marionetta [fig. 5]. Poco importa, però, se i personaggi di *Che cosa sono le nuvole?* siano marionette o pupi siciliani, anche il loro mondo è del resto regolato dalla legge della livella, messa in pratica dall'immondezzaro Modugno [figg. 6-7].

Ma se *Otello* in versione popolare inscenato nel piccolo e scalcinato teatro termina con l'uccisione di Jago e Otello da parte del pubblico inferocito, il prode Cassio viene invece innalzato e celebrato dagli stessi spettatori. La scomparsa di Totò nell'aprile del 1967, a circa due mesi dalla fine delle riprese dell'episodio, ci potrebbe portare a trovare infinite analogie con il finale pasoliniano, a riflettere sulla pesante eredità lasciata dal comico napoletano alle nuove generazioni, e a formulare infinite speculazioni sulla morte simbolica dello spettacolo popolare e, soprattutto, dell'avanspettacolo. *Che cosa sono le nuvole?* immortala tutto questo e molto altro, ma è anche, nell'idea di chi scrive, la testimonianza di un discorso funebre – se vogliamo parente alla lontana del monologo tragicomico di Sordi ne *I nuovi mostri* (A.A.V.V., 1977) –, una festa dal retrogusto mortifero che, se non altro, ha visto per la prima volta Franco e Ciccio ospiti d'onore.

### Bibliografia

- M. BERTOLINO, E. RIDOLA, *Franco Franchi e Ciccio Ingrassia*, Roma, Gremese, 2003.
- G. P. BRUNETTA, *Il cinema italiano contemporaneo da La dolce vita a Centochiodi*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- G. C. CASTELLO, 'Capriccio all'italiana', *Bianco&Nero*, XXIX, 7-8, 1968.
- P. SPILA, R. CHIESI, S. CIRILLO, J. GILI (a cura di), *Tutto Pasolini*, Roma, Gremese, 2022.
- A. CRESPI, *Storia d'Italia in 15 film*, Roma-Bari, Laterza, 2018.
- F. FALDINI, G. FOFI, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti: 1960-1969*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- G. GRAZZINI, 'I due sanculotti', *Corriere della sera*, 28 gennaio 1967.
- G. GRAZZINI, 'Capriccio all'italiana', *Corriere della sera*, 20 luglio 1968.
- M. LANDO, *L'arte di far ridere. Gli strumenti dell'umorismo e le tecniche del comico*, Napoli, Guida, 2012.
- R. MENARINI, *La parodia nel cinema italiano*, Bologna, Perdisa, 2001.
- P.P. PASOLINI, 'Che cosa sono le nuvole? – Sceneggiatura', *Cinema&Film*, III, 7-8, 1969.
- P. SPILA, *Pier Paolo Pasolini*, Roma, Gremese, 1999.



## *Pieno di uno spavento sacro: Massimo Girotti tra incanto e destino*

di Simona Busni

The collaboration between Pier Paolo Pasolini and Massimo Girotti, who plays in *Teorema* (1968) and *Medea* (1969), is marked by a rielaboration of the intertextual paradigm referred to his stardom type: the director carries on the operation made by Visconti thirty years early, but he overturns the position of the characters played by the actor, who undergo, for the first time, the strangeness break-in and they become subjects of vision.

Nel 1952 Elsa Morante realizza un breve e particolareggiato ritratto dell'attore Massimo Girotti per il volume collettaneo *Volti del cinema italiano* (il testo è stato recentemente ripubblicato per Einaudi in una raccolta di scritti a cura di Goffredo Fofi):

Lo studio di un viso d'attore è l'esercizio d'una scienza fantastica: perché sul viso di un attore si può ritrovare il disegno, e perfino il nome, dei suoi personaggi. Massimo Girotti conosce i grandi successi; ma la fatua soddisfazione del successo ha risparmiato il suo viso. Al suo viso imbronciato, interrogante e pensoso, non basta (e non importa) d'essere giovane e d'esser bello. È scontento. Forse perché il suo personaggio ideale, lui, non l'ha incontrato ancora. Come sarà questo personaggio? Gli occhi di Massimo rispondono: "Avrà la mente giovane, fiduciosa". E la fronte: "Ma il cuore tormentato, adulto". La bocca dice: "Indolenza e malinconia". I sopraccigli: "Memoria e severità". E il sorriso (che si vede pur nella serietà) confessa: "Alla fine, la cosa più bella del mondo è lasciarsi incantare". Che nome avrà questo personaggio? Adolfo? Werther? Antonio? Amleto? Fra simili specchi incantatori, caro Massimo, scegli il tuo; e lasciati incantare da lui, anche se farai dispetto all'arte neorealista (Morante 2017, p. 130).

All'epoca il trentaquattrenne Girotti è già apparso in circa 36 film, tra i quali certamente alcuni tra i titoli più significativi della sua carriera, eppure l'impressione è che la pasoliniana Morante gli stia suggerendo, nemmeno troppo indirettamente, di aprirsi a più vaste prospettive interpretative. Tra i vari tratti evidenziati nello studio della scrittrice spicca senz'altro la personalizzazione di questo sorriso un po' ambivalente, sfuggente, incerto, «che si vede pur nella serietà» e che vagheggia un inesauribile desiderio d'incanto. Le occorrenze, in effetti, sono numerose: tra le più note ci sono sicuramente il finale di *Un pilota ritorna* (Rossellini, 1942) [fig. 1] e, soprattutto, quello di *Ossessione* (Visconti, 1943): la mdp disegna sul volto dell'attore un'espressione in cui «il pianto si confonde col riso» (Scandola 2020, p. 42) [fig. 2]. C'è da dire che anche Pasolini ripropone un'espressione similmente ambigua nel Creonte di *Medea* (1969) – si tratta, in realtà, di una serie di micro-espressioni –, mentre in *Teorema* l'operazione più eclatante riguarda lo stravolgimento dei connotati di Girotti, che vengono degradati nell'emblematico urlo «destinato a durare oltre ogni possibile fine» (Pasolini 1998, p. 1056) dopo aver corso «pieno di uno spavento sacro» (ivi, p. 1055) lungo i fianchi polverosi del deserto-vulcano [fig. 3]. Anche se in un'altra scena, quella epifanica del risveglio che potrebbe corrispondere al capitolo del romanzo intitolato *È la volta del Padre*, è ancora un sorriso accennato (ed estasiato) a essere fissato nello splendore del primo piano e a costituire uno di quei 'mo-

menti di verità', tanto agognati dal regista, che a volte lampeggiano anche negli sguardi e nei sorrisi degli attori professionisti. Scrive Pasolini «Camminando sull'erba bagnata, cercando tra le piante, egli ha nel volto, colpito dal sole radente – di un rosa ch'è pura luce – un lieve sorriso strabiliato e quasi teatrale – tanto è l'incanto» (Pasolini 1998, p. 934) [figg. 4-5].

Restiamo, ancora per un attimo, su questo sorriso, o per lo meno sulla sfumatura incantata di senso che Elsa Morante sembra abbozzare sulla carta e che viene poi sorprendentemente riproposta anche da Pasolini nel suo teorema romanzesco. Da incanto a stupore, verrebbe da dire, il passo è breve: essendo la filmografia di Girotti, di fatto, infestata da quel demone del melodramma di baziniana memoria, una prima associazione possibile è con l'estetica dello stupore che Peter Brooks ricollega ai personaggi melodrammatici, sia «sul piano etico sia su quello dell'evidenza rappresentativa» (Orabona 2004, p. 45), e al caratteristico gioco di segni (prima strategicamente offuscati e poi clamorosamente rivelati) operante nel reame generico dell'eccesso. Tra i *tòpoi* più riconoscibili vi sono quelli del giardino segreto, della festa interrotta e della fuga frustrata, che attualizzano sulle scene il motivo dell'intrusione nello spazio privilegiato dell'innocenza ad opera di un personaggio disturbatore (in genere, il *villain*), il quale va a interferire, anche solo temporaneamente, con il riconoscimento definitivo del segno della virtù (unico approdo possibile in ogni melodramma) (ivi, pp. 48-50). Ebbene, nel tentativo di mettere a confronto i personaggi pasoliniani con i ruoli interpretati precedentemente da Massimo Girotti, l'idea è che in gioco vi sia soprattutto l'irruzione – subita o agita – di una qualche entità estranea (lo sconosciuto, lo straniero, il vagabondo, l'amante, l'intruso, l'ospite, il 'visitatore'), in grado di sconvolgere l'assetto preesistente e di intercettare fatalmente l'orbita del destino.

Cerchiamo adesso di inquadrare l'immaginario cinematografico di riferimento, ricostruendo per sommi capi il profilo divistico incarnato da Massimo Girotti, al fine di individuare i termini in cui Pasolini abbia in seguito 'rielaborato' il paradigma intertestuale associabile alla sua tipicità. In una famosa dichiarazione apparsa su *Revue du Cinéma* nel maggio del 1948, Antonio Pietrangeli, aiuto-regista di Visconti in *Ossessione* insieme a De Santis, propone: «Vogliamo battezzare noi stessi il Gino di *Ossessione*? Chiamiamolo, se volete, il neorealismo italiano» (Scandola 2020, p. 177n). Gino-Girotti è l'uomo nuovo, venuto dal nulla a personificare con il proprio



Fig. 1 Massimo Girotti in *Un pilota ritorna* (1942) di Roberto Rossellini



Fig. 2 Massimo Girotti in *Ossessione* (1943) di Luchino Visconti



Fig. 3 Valentina Restivo, illustrazione da *Teorema*, 2006 @ Valentina Restivo

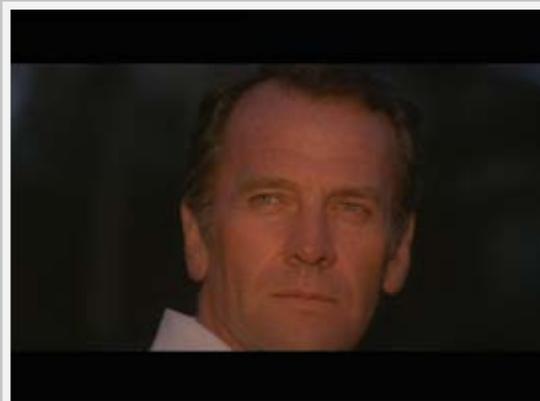


Fig. 4 Massimo Girotti in *Teorema* (1968) di Pier Paolo Pasolini



corpo quell'umanità «spoglia, scarna, avida, sensuale e accanita» (Pietrangeli 1942, pp. 393-394) che costituisce il prodromo effettivo della rivoluzione neorealista, forse il primo, autentico racconto fisiognomico della modernità destinato a rilanciare, secondo il progetto vitalistico di Visconti, un'idea «antropomorfa» di cinema (Visconti 1943) in grado di contrastare le fattezze cadaveriche dell'immaginario coevo: un cinema in cui a pensare è la vivente presenza dell'essere umano, che colma il fotogramma e conferisce verità e rilievo all'ambiente da lui creato (Visconti 1941, p. 336). L'entrata in scena del misterioso Gino, apparso come d'incanto sul camion che giunge allo spaccio del Bragana, al termine di un'emblematica e pretestuosa soggettiva, mette in scacco le precedenti categorie tipicamente associate alla mascolinità italiana (virilità, onore, eroismo, rettitudine) e al divismo maschile, considerato fondamentalmente invisibile, trasparente, universale, maggiormente ancorato alla sfera del quotidiano (potremmo dire, meno ascrivibile alla dimensione 'divina' rispetto alla celebrità femminile), come evidenziano, tra gli altri, gli studi di Jacqueline Reich e Catherine O'Rawe (2015), condotti sulla scia delle osservazioni di Stephen Gundle (1986, 2007 e 2013). Gino-Girotti è tutto fuorché invisibile: è bellissimo, scandalosamente fotogenico, e Visconti ne ritarda, quanto basta, la mostrazione del volto, strutturando una raffinatissima strategia retorica da drammaturgia *low delayer* – prendendo in prestito un termine utilizzato da Federico Vitella in un articolo sul fenomeno della cosiddetta 'vedettizzazione' dell'attore – in base alla quale, grazie a un «effetto suspense» (Vitella 2021, p. 170) – che tanto deve al linguaggio del gangster movie e del noir – lo spettatore viene chiamato a un percorso simbolico di accettazione e riconoscimento riguardante il ritorno, la resurrezione del *divus*. Perché sotto il cappellaccio, gli stracci e la polvere della strada, qui emerge incontestabilmente un divo:

La pelle del personaggio è unta, ma allo stesso tempo patinata, luminosa e immateriale come quella dei ritratti stampati sui rotocalchi o offerti alle ammiratrici. Per qualche istante il ritmo del racconto si ferma e la retorica dell'apparizione sostituisce l'astrazione della narrazione classica. Più che agire, Girotti contribuisce a quello che definirei un processo di intensificazione finalizzato a turbare la quiete dello spettatore. [...] Ridotta a uno sguardo morbido e languido, la



Fig. 5 Massimo Girotti in *Teorema* (1968) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 6 Fotogramma tratto dal film *Medea* (1969) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 7 Fotogramma tratto dal film *Teorema* (1968) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 8 Fotogramma tratto dal film *Teorema* (1968) di Pier Paolo Pasolini



performance si costituisce innanzitutto come messa in scena di un desiderio potenziato, qualche inquadratura dopo, da un gesto apparentemente banale come quello di togliersi la giacca prima di sedersi al tavolo (Scandola 2020, p. 40).

Sebbene il divismo popolare sviluppatosi durante il fascismo (riferito alle commedie dei telefoni bianchi) avesse già lasciato emergere qualche accenno di mascolinità 'divergente' rispetto al modello virile incarnato da Mussolini (Reich, O'Rawe 2015, p. 14), la proposta viscontiana, anch'essa fortemente contaminata da modelli internazionali, esemplifica «un'ulteriore raffigurazione problematica della virilità» (ivi, p. 17): il personaggio di Gino è fortemente ambiguo (come si apprende da alcuni frangenti diegetici), la mdp indugia sul suo fisico scultoreo – «Pertiche e pertiche di petto, torace, spalle, schiena e quant'altro un uomo può decentemente esporre», si legge in una recensione dell'epoca (Barracco 1943, p. 5) –, fisico che assurge a fulcro della rappresentazione (a livello di angolazioni di macchina, primi piani, inquadrature, illuminazione) e a oggetto del desiderio, «osservato» da sguardi sessualizzati, «esibito» per la sua bellezza e «concupito» (Jandelli 2020, p. 208). Da questo punto di vista, Girotti ruba la scena alla 'tenebrosa' Clara Calamai (Jandelli 2015), in questo specifico contesto filmico priva della tipica connotazione glamour del genere (Forgacs 2002, p. 163), e assume le sembianze dell'*homme fatale* (O'Rawe 2010, p. 131), catalizzando uno spinoso cortocircuito formale e narrativo, all'interno del quale il termine 'fatale' rimanda sia all'essere oggetto di sguardi sia all'essere coinvolto, anche solo indirettamente, in un movimento di destino che conduce a esiti tragici. Il tradizionale trattamento divistico della femminilità risulta dunque rovesciato, così come l'immagine divistica di Girotti, considerato fino a quel momento il 'Weissmuller italiano', una sorta di novello Tarzan, un eroe esotico – grazie ai personaggi di Arminio, misconosciuto apollineo principe in gonnellino di pelliccia, interpretato per Blasetti nel fiabesco *La corona di ferro* (1941), e del salgariano Tremal-Naik nel dittico *I pirati della Malesia* (Guazzoni, 1941) e *Le due tigri* (Simonelli, 1941) –, ma identificabile anche con l'abbronzatissimo e impomatato tenente Gino Rossati del già citato *Un pilota ritorna*, nella lettura di Ruth Ben-Ghiat (2005), un romantico eroe-vittima (senza ombra di dubbio il più bello della squadriglia), riflesso di un potenziale bellico-bellicoso, quello dell'esercito italiano e dell'immaginario fascista, ormai completamente disinnescato o in via di smantellamento. Rossati è talmente virtuoso e patriottico – nonché mammone – da rinunciare all'amore (per una donna conosciuta in un campo di prigionia greco) perché preferisce tentare una pericolosa fuga a bordo di un aereo inglese rubato e rientrare in Italia, immaginiamo tra le braccia della madre. Di contro, il pigmalione Visconti ribalta la sua «marketable star quality» (Bauman 2018, p. 143) di uomo italiano ideale, facendone piuttosto una «figura criptica di mascolinità» (Landy 2008, p. 192), in un senso che anticipa l'operazione messa in atto più di vent'anni dopo da Pasolini.

Il film [...] rimodella l'immagine di Girotti da protagonista piacente a nomade sporco, arruffato, infantile, un sonnambulo intrappolato in un mondo oscuro e claustrofobico. La star è così una chiave non solo per il "significato" del film ma anche per le sue configurazioni sul medium e sugli spettatori. Girotti è stato una figura ideale per il ruolo di questo Gino nomade e inarticolato, dal momento che la sua *cinematographic persona* era abbastanza mutevole da plasmare le necessità del film. Girotti serve al regista sia come protagonista di un melodramma sia come mezzo per spostare la messa a fuoco da un paesaggio reale a uno immaginario o onirico che somiglia al cinema popolare e alla cultura della teatralità (ivi, p. 194).



Proviamo, arrivati a questo punto, a fissare alcune delle coordinate che ci aiutano a definire una volta per tutte il segno 'Massimo Girotti', ovvero ciò che – direbbe Pasolini – «lo esprime cinematograficamente» attraverso il suo essere (Pasolini 1999, p. 1494), nella rete proiettiva di riconoscimenti che coinvolge direttamente il pubblico. Sfruttando la consueta metafora astronomica che tanto si presta ai discorsi sul divismo, in un'ideale costellazione cinematografica che comprende altri interpreti 'forti' degli anni Quaranta e Cinquanta, l'astro di Girotti (per caratteristiche fisiognomiche, stile recitativo e ruoli interpretati) è situabile tra quello di Amedeo Nazzari – «l'uomo d'azione fascista», l'eroe virile, «ferito ma indomito», stoico, dalla sessualità rassicurante, l'elusore melodrammatico per eccellenza, «tendente all'inespressivo» (Reich, O'Rawe 2015, pp. 79-85) – e quello di Raf Vallone – un 'Nazzari di sinistra' secondo Emiliano Morreale (2011, p. 137), un 'vigoroso latino' fisicamente imponente e preda di insormontabili tumulti morali, punitivo, espressivo e marmoreo al contempo (Reich, O'Rawe 2015, pp. 87-93). Girotti è il reduce-martire, il patriota, l'atleta-forzuto, l'uomo della legge giunto a riportare l'ordine, l'amante oscuro che 'a volte ritorna' e mette in crisi i matrimoni imbiancati dall'ipocrisia, incubatore di una sfumatura di mediterraneità che intreccia un'indole cristallina a scaturigini profondamente antinormative (Giuliani 2019) – della serie, biondo sì, ma non troppo. La sua bellezza classica, statuaria, aggraziata, non è propriamente quella della porta accanto, da cui trae agio la generazione del Neorealismo Rosa (Renato Salvatori, Maurizio Arena); piuttosto si presta a smarginature eclatanti. Potremmo dire che il suo è, in fondo, un 'corpo gentile', come titola un volume semiautobiografico a lui dedicato, curato da Giulia Alberico (2003) – la definizione si deve in realtà ad Alberto Abruzzese che, nell'introduzione, fa riferimento al personaggio interpretato da Girotti in *Fabiola* (Blasetti, 1949):

Il corpo *gentile*, bello e martoriato di San Sebastiano. [...] [Massimo Girotti] è stato un uomo molto bello e insieme un attore che si è sacrificato al cinema, al cinema è restato inchiodato, trafitto, per tutta la sua vita. Un uomo allacciato allo sguardo della macchina da presa, esposto a essa sino alla morte (come è accaduto – con l'intelligenza che il caso ha spesso modo di realizzare – nell'effetto speciale, quasi uno *snuff movie*, che l'ultimo film di Girotti, *La finestra di fronte*, ha avuto sugli spettatori) (Alberico 2003, p. 10).

Questa fatale e inevitabile 'esposizione' riguarda il divo anche sul piano delle dinamiche drammatiche: i suoi personaggi risultano spesso come intercettati da potenze melodrammatiche destinanti, delle quali però sono in grado di scansare le conseguenze definitive più catastrofiche. Laddove è vittima degli eventi, il suo fato deve poter essere riletto in una più ampia prospettiva di gloria, giustizia o santità; in tutti gli altri casi il Girotti filmico, come per incanto, precipita sulla scena in tutta la sua sconcertante e fulgida estraneità, attiva il destino, sopravvive e prende congedo, transitando verso un interludio invisibile e silenzioso, fino al prossimo ritorno. È il caso del vagabondo Gino (se ci pensiamo bene, la punizione finale più atroce è per la sua complice uxoricida, non per lui), ma anche del giovane pretore Guido Schiavo che nel film *In nome della legge* (Germi, 1949) giunge in una Sicilia desertica, declinata in chiave western-neorealista (com'è tipico dell'opera di Germi) per opporsi al sistema mafioso. Le immagini dell'arrivo del forestiero ce lo mostrano in campo lungo, letteralmente, come se apparisse dietro al treno: continuamente nel corso del film diventa oggetto degli sguardi omertosi degli abitanti del villaggio, che vorrebbero inglobare il 'perturbatore dell'ordine' nella loro claustrofobica struttura arcaica di potere. E se nella commedia *Apparizione* (De Limur, 1943) l'intruso



Girotti deve scontrarsi contro il clamore meta-cinematografico suscitato dal ‘fatalone’ Nazzari, che nel film veste i panni di se stesso, la stessa tensione meta-cinematografica – completamente deformata, dissacrata, estraniata alla luce della lente modernista del suo autore – è riscontrabile nell’altro film-paradigma interpretato da Girotti nella fase pre-pasoliniana, vale a dire *Cronaca di un amore* (1950), primo lungometraggio di Antonioni, che il suo stesso autore descrive come una «cronaca intima di un amore in due tempi, un sondaggio nell’animo dei due personaggi» (Di Carlo 2018, p. 117). Se due sono i tempi, due sono anche senz’altro i delitti raccontati, due le versioni della stessa donna (Lucia Bosè), nonché i film in gioco. Il rimando è, chiaramente, a *Ossessione* (e all’universo spalancato dai fantasmi letterari che ne infestano l’architettura), di cui vengono ripresi la passione delittuosa, parte dell’ambientazione e il protagonista maschile. Anche in questo caso, Guido-Girotti manca l’appuntamento fatale con il destino, nonostante sia stato lui a risvegliare in Paola-Bosè antiche inquietudini, apparendo all’uscita del teatro nel giorno del ventisettesimo compleanno di lei. L’entrata in scena stavolta è decisamente sottotono: lo sguardo preoccupato della divina Bosè, di bianco vestita, lo richiama dal fuoricampo, ma Girotti resta confinato a distanza, bloccato in mezzo alla strada, e lo scambio di sguardi perde qualsiasi consistenza tattile per disperdersi in un mesto campo lungo. In un certo senso, Paola e Guido sono i primi malati cronici antonioniani: Girotti, in particolare, diventa una posa, un’ombra rarefatta, uno spaesato e incerto *flâneur* che ripercorre fiaccamente sentieri diegetici ormai estinti, camuffato nella foga iconica dell’*overdressing* – le spalle nude «da cavallo» qui sono solo un lontano ricordo, anche se è la ripresa di spalle a predominare, in modo da smontare ulteriormente il primato della soggettività e di rendere la fisionomia del divo opaca, oscillante, indecifrabile (Scandola 2020, pp. 42-47). Il regista lo lascia andare via in macchina nell’atmosfera tremolante del fluo, mancando l’appuntamento con il destino, e svanire oltre lo sfondo illeggibile che accompagna la parola fine. Verrebbe da dire, oltre ogni possibile fine.

Dalla cronaca al ‘teorema’, il passaggio non è poi così scontato. Anche se il termine più corretto sarebbe piuttosto ‘referto’, come indica Pasolini nel romanzo omonimo (originariamente concepito come pièce teatrale) che poi, in qualche modo, si ‘dilata’ nel film, spalancando una doppia vertigine trans-testuale di cui tener conto e, conseguentemente, generando un ulteriore ideale ‘ingrandimento’ del personaggio da analizzare in relazione alla configurazione visivo-dinamica (Bertetto 2007, p. 42) ottenuta attraverso il suo interprete.

[...] la natura intrinsecamente doppia del progetto permette allo scrittore di approfondire il processo di costruzione del personaggio e soprattutto lo slittamento dalla dimensione della pagina a quella dello schermo. La trasmutazione del corpo in immagine è un processo estremamente delicato, che sfugge al pieno controllo del regista e lascia intravedere inevitabili paradossi. L’attore scelto in quanto attore, per la sua indole reale, è un ossimoro evidente che nutre il nucleo più affascinante e complesso delle opzioni e degli usi che Pasolini fa delle star (Rimini, Rizzarelli 2021, p. 102).

Alla luce della parzialissima ricostruzione operata partendo dai ruoli più significativi e maggiormente discussi in ambito critico – la filmografia di Girotti comprende circa 135 titoli, tra cinema e tv, di cui ben 85 antecedenti all’esperienza di *Teorema* (l’attore lavora, tra gli altri, anche per Matarazzo, De Santis, De Sica, Zampa, Camerini, Comencini, Lizzani, Pietrangeli, Lattuada) –, prima di azzardare un’ipotesi sulla risemantizzazione messa in atto da Pasolini nei confronti del ‘segno iconico-vivente’ Girotti, reso *monstrum* polisemico nella transustanziazione verso il piano espressivo-estetico dei film, in un’accezione



divistica che sembra dialogare con quelle di Morin (1984) e Dyer (1998), soffermiamoci su questo passaggio, tratto sempre da *Un corpo gentile*, nella fattispecie dalla parte autobiografica (intitolata *Di cinema, d'amore e d'altro*) in cui l'attore si racconta e parla del suo rapporto con Pasolini:

Pasolini è stata una persona squisita, educata, gentile. Altro non saprei dire perché non comunicava. Era sempre dentro i suoi problemi. Appena c'era una pausa... di corsa in camerino, a leggere, a scrivere una poesia. Con me fu estremamente gentile, garbato. Mi ricordo che per l'ultima scena di *Teorema*, giravamo sull'Etna, io dovevo essere nudo e correre su quel deserto di pietrisco, lui mi chiese se volevo una controfigura. No, no, gli risposi. E corsi, nudo, un po' sghembo, immaginando un vento terribile da ponente. Così i curiosi, dietro le telecamere, rimasero un po' delusi.

Pasolini aveva la mente talmente occupata da altro che il dialogo quotidiano era bandito. Non sono mai riuscito a comunicare con lui. Una volta stavamo aspettando un aereo che era in ritardo di un'ora, ad Aleppo. L'aeroporto era squallido, c'era silenzio. Pensai di rompere quel silenzio quasi penoso e feci una domanda, la più cretina che si possa immaginare: «Di Joyce, di *Ulisse*, che mi dici?». Lo chiesi così, a freddo, ben sapendo che era tanto per dire qualcosa, per tentare un contatto, ma riconosco che era una domanda avulsa, impropria. Sai che mi ha risposto? «Sta sul mio comodino, è un *livre de chevet*». Ma lo disse così, senza un moto di sorpresa per quella strana domanda, senza uscire fuori da quel suo isolamento, senza nessuna reazione emotiva, nemmeno di sorpresa per la stupidità della domanda. Lavorarci ci lavorai bene. Del resto lui non aveva nessuna esigenza interpretativa. Per lui gli attori, a parte l'aderenza fisica, erano oggetti didascalici. *Teorema* non è il genere di film che io amo, ma ne ho un buon ricordo. Ho fatto tanti film ma non so quanti sono stati conosciuti all'estero. *Teorema*, lo so, è uno di questi (Alberico 2003, pp. 101-102).

A far riflettere è quella risposta tautologica, forse un po' sbrigativa («è un *livre de chevet*»), che richiama tante accorate ed eretiche pagine di semiologia pasoliniana sul rapporto tra segno e significato e che sembra per certi versi anticipare il senso della considerazione immediatamente successiva di Girotti sull'attore come mero oggetto didascalico. Le cose evidentemente sono molto più complesse, proprio perché *Teorema* e *Medea* rientrano in quella particolare fase cinematografica che rappresenta una tappa intermedia, uno scarto, nella classificazione dei rapporti tra Pasolini e i suoi attori: gli interpreti sono prevalentemente professionisti e, pertanto, non possono non apportare sullo schermo una loro consapevolezza espressiva, che il poeta corsaro non manca mai di riconfigurare stilisticamente. Nell'arcinota raccolta di conversazioni con Jean Duflot, *Il sogno del centauro*, il regista dichiara di attribuire una grande importanza ai visi, «perché con essi è impossibile barare» (Pasolini 1999, p. 1515): li considera dei piccoli congegni ierofanici, carichi di sacralità pronta a esplodere; la loro realtà più intima viene rivelata dalla cinepresa – quella stessa macchina che nella poesia posta in apertura del saggio *Res sunt nomina* (1971) Pasolini ribattezza «Mangiarealtà» o «Occhio-Bocca» in quanto guarda e riproduce (Pasolini 2000, p. 257). A seguire il regista spiega che la ragione dei presunti attriti metodologici con gli attori affermati riguarda il suo modo di filmare, il quale «volta decisamente le spalle alla tradizione neorealista» (e quindi all'uso del piano-sequenza) e frantuma, attraverso il montaggio e il campo-controcampo, la resa naturalistica della recitazione (Pasolini 1999, p.1517).



In un film-allegoria come *Teorema*, parabola essenziale ed apocalittica in cui la questione del sacro, prima ancora di articolarsi attraverso il primo piano, assume una forma funzionale, essendo «un'opera in cui ogni cosa significa un'altra cosa, rinvia a un'altra realtà» (ivi, p.1495), la scelta di un attore come Girotti – il cui 'somatogramma' richiama direttamente la manifestazione primordiale del neorealismo e i raddoppiamenti eccessivi del melodramma – non può non riflettersi sul piano meta-cinematografico. Secondo Gilles Deleuze (1984, pp. 154-155), *Teorema* (di)mostra *per absurdum* l'esaurimento logico (ossia riguardante l'insieme dei casi possibili) della figura di un ambiente familiare a seguito dell'arrivo di un personaggio esterno, agente soprannaturale o dimostratore spirituale. È una definizione che permette di visualizzare geometricamente il gioco di proiezioni implicato e che ci riporta anche alle cose dette precedentemente sui personaggi interpretati da Massimo Girotti. La prima evidente contravvenzione alla tipicità girottiana operata da Pasolini potrebbe quindi risiedere nel fatto che il suo personaggio non figura più come 'perturbatore dell'ordine', ma piuttosto risulta incluso in un assetto originario (borghese, inautentico, ipocrita, alienato nell'ideologia del benessere e del potere) e finisce per subire l'estraneità dell'ospite («da possessore a posseduto» [Pasolini 1998, p. 956]) e la sua ineluttabile fatalità – che, ancora una volta, si fa annunciare dalla doppia venuta di un postino-messaggero.

Prima di tentare l'affondo su *Teorema*, può essere utile dire qualcosa sul Girotti-Creonte di *Medea*. Anche in questo caso Pasolini gli affida un personaggio che deve confrontarsi con l'estraneità, incarnata dalla figura di Medea-Callas, l'eroina colchica emarginata, la potente maga barbara protagonista di una tragica 'conversione a ritroso' che la porta ad autoescludersi dal suo sacro mondo arcaico (a causa dell'irruzione di un altro straniero, Giasone) e a scontrarsi con il pragmatismo razionale (e desacralizzato) della società di Corinto. Nell'evocare queste due grosse polarità coalescenti, che si giustappongono in un enigma sintetico irrisolvibile e che si cristallizzano nella celeberrima immagine del doppio centauro, Pasolini costruisce un'opera prismatica che «riproduce la temporalità multipla, non lineare, del sogno», della visione, come afferma Massimo Fusillo nel suo capitale saggio *La Grecia secondo Pasolini*. È ancora Fusillo a notare che nello scegliere Maria Callas come protagonista, il regista intende citarne la forza esistenziale, il vissuto a cavallo tra la natura contadina e la formazione borghese: «Anche contro le intenzioni d'autore, qualcosa della cantante tragica forgiata da Visconti entrò comunque nel film: la Callas era ed è già di per sé un segno per lo spettatore, in quanto incarna un modo espressionistico di interpretare il melodramma» (Fusillo 2002, p. 135). Il caso vuole che anche Girotti sia stato riplasmato attraverso la matrice viscontiana, ma che sia segno di una sfumatura melodrammatica diversa, maggiormente ancorata sul versante dell'inespressività patologica (antonioniana?!). E infatti il suo Creonte, incuneato nell'oscurità labirintica della reggia di Corinto, in una claustrofobica bolla simbiotica con la catatonica figlia Glauce, richiama il dramma implosivo dell'alienazione borghese – è la stessa sceneggiatura a suggerirlo in alcuni passaggi (Pasolini 2001, pp. 1240 e 1266) che parlano esplicitamente di nevrosi – e i nuclei disfunzionali di tanta letteratura e cinematografia melodrammatica – in cui l'azione vera e propria riguarda più che altro una sorta di costante combustione interna, fisica e psichica, come evidenzia Thomas Elsaesser in un clamoroso articolo del 1976 intitolato emblematicamente *Tales of Sound and Fury* (*Storie di rumore e di furore*). Stavolta non c'è nessun urlo, la seconda collaborazione tra Pasolini e Girotti si incentra, piuttosto, su un inspessimento materico della sua immanenza divistica, riconducibile primariamente alla spinta propulsiva alto-mimetica garantita dai toni della tragedia e, in secondo luogo, al *modus* della 'qualificazione' all'interno della cine-grammatica pasoliniana-



na (Pasolini 2000, pp. 211-212) – si pensi soprattutto ai formidabili costumi di Piero Tosi. Questo Creonte così sovraccarico (sembra quasi una scultura, un mitologico uomo-uccello dal piumaggio acceso che si avventa dall'alto della sua posizione di potere su Medea per intimarle di abbandonare la città) risulta però rifratto dall'effetto 'doppia visione' su cui si basa il film, e perde di consistenza. Esempio, in tale senso, è la prima immagine di lui, l'entrata in scena del personaggio che si riferisce, per l'appunto, alla visione di Medea, alla sua prefigurazione della vendetta: prima che Giasone e i bambini facciano la loro gioiosa irruzione nella reggia di Corinto, Pasolini ci mostra per un attimo Creonte da lontano, seduto all'interno [fig. 6]. Quando poi gli altri entrano il sovrano (ora in mezzo primo piano) ha il capo chino, lo vediamo rialzarlo lentamente: l'impressione è quella che guardi in macchina (chi sta guardando? Giasone o il soggetto invisibile da cui si genera lo sguardo che finisce per incorporare anche Giasone e i bambini, restando alle loro spalle?). Quando poi Glauce e le ancelle vanno via, lui resta ancora fermo sullo sfondo a fissare quello stesso punto, anche se non c'è più nessuno. Non a caso questa parte viene espunta dalla sequenza «della realtà» (Fusillo 2002, p. 119), fatta eccezione per il frangente della processione delle donne, rispetto alle quali Creonte appare confinato sullo sfondo, appiattito come un vecchio arazzo, parzialmente fuori fuoco. In questo gioco speculare di versioni che non si corrispondono mai fino in fondo, Pasolini costruisce un'immagine labirintica che rapprende Creonte nell'abisso del suo dramma e che rievoca certe suggestioni borghesiane di dimore circolari in cui le pareti e le porte sono specchi. Perso nell'abisso sospeso tra due riflessi che si fronteggiano nel vuoto, non è possibile per Creonte ripercorrere quell'infinito cono di luce spettrale sperando di cambiare le cose, per lui e per sua figlia. Il loro destino si (ri)presenta nel segno di una morte insensata, assurda, silenziosa, ripresa da lontano, che si scolla dal corpo della tragedia originale per mettere in immagine l'origine mitica dell'alienazione borghese.

Il trattamento di Girotti nel precedente *Teorema* ha esiti certamente diversi, seppure persistano dei parallelismi a livello narrativo. Tra i tratti dominanti veicolati dalla sua figura attoriale, Girotti per Pasolini si approssima chiaramente a un essere tipico della borghesia (non deve fingere di esserlo), ma in una variante non particolarmente odiosa, in grado di ispirare «una certa simpatia umana» (Pasolini 1999, p. 1392) – come riferisce nella conversazione con Jon Halliday riguardo ai personaggi di *Teorema* i quali, evidenzia Stefania Rimini (2018), sono ancora toccati dalla carezza dello sguardo di Pasolini, sebbene poi il loro destino si compia nell'ossessiva ricerca di un senso che resta sospeso. Nell'entusiastico gioco dei riscontri con l'immaginario creativo espresso nel romanzo, c'è da dire che la caratterizzazione del personaggio del Padre viene rispettata in toto e non perverte affatto il ritratto filmografico del divo:

La sua età va dai quaranta ai cinquant'anni: ma è molto giovanile (il viso è abbronzato e i capelli sono appena un po' grigi, il corpo ancora – agile e muscoloso, come appunto quello di chi ha fatto in gioventù, e continua a fare, dello sport). Il suo sguardo è perduto nel vuoto, tra preoccupato, annoiato o semplicemente inespressivo: perciò indecifrabile. L'entrare e l'uscire così solennemente dalla fabbrica – di cui è padrone – non è per lui che un'abitudine. Insomma, egli ha l'aria di un uomo profondamente immerso nella sua vita (Pasolini 1998, p. 896).

Il conformismo del Padre non lo rende però immune da un'aura di estraneità su cui il Pasolini scrittore insiste molto, pur trattandosi di «un mistero povero di spessore e sfumature» (ivi, p. 896), avente a che fare anche con la malattia che sembra affliggerlo,



rendendolo 'straniato' – «egli è come fuori dal mondo in una specie di misterioso sciope-ro» (ivi, p. 942). L'idea è che Pasolini, attraverso questo personaggio, restituisca a Girotti la dignità dello sguardo, concedendogli almeno momentaneamente l'investitura a soggetto della visione e sollevandolo dal rango di semplice *homme fatale* esposto agli sguardi altrui: l'incontro con il dionisiaco ospite (la sua silenziosa presenza notturna nella villa) sembra riattivare la potenza rivelatrice insita nel suo sguardo di uomo sofferente, in lotta con Dio come il biblico Giobbe sul far dell'aurora, e la scena del risveglio citata in apertura (così come la quasi totalità delle sequenze in cui recita) è tutta costruita su un montaggio di soggettive e semi-soggettive – come quella della mano, che poi si rivela essere una libera indiretta nel momento in cui Girotti entra nell'inquadratura e guarda fuori dalla finestra, «E la sua mano, ancora come staccata dalla sua volontà, si aggrappa incerta al davanzale, cerca sui vetri, tira la parte della tenda ancora chiusa su quel qualcosa di consolante e stupefacente che è la luce mai vista di quell'ora» (ivi, p. 934) [fig. 7]. Si tratta di soggettive fluttuanti che si alternano a campi medi o lunghi (i movimenti dalla camera da letto all'esterno), e a numerosi primi piani, tra cui quelli incantati a cui si è fattocenzo. L'espressione, pur essendo molto riconoscibile nel suo oscillare tra lo stupore e la pensosità, non è particolarmente segnante (come del resto tutte quelle legate ai primi piani di Girotti nel film, che comunque assolvono il loro mandato iconico e simbolico), eppure richiama fortemente la luce sensuosa della fotogenia e il suo potere di rivelazione – da questo punto di vista le descrizioni utilizzate da Pasolini nel romanzo conferiscono ulteriore forza visiva ed evocativa al momento, fungendo da vigoroso prodromo ecfrastrico alle immagini del film, in un sofisticato caleidoscopio di riscritture che nel pensiero pasoliniano, come sappiamo, riguardano i rapporti linguistici tra cinema e realtà. In particolare il personaggio del Padre risulta sempre in qualche modo vincolato visivamente al paesaggio (è questo il beffardo contrappasso ordito da Pasolini per il Girotti neorealista?!): la casa, il giardino, la natura, gli argini del fiume, gli alberi (i pioppi), le strade lunghissime e vuote, ma anche il *milieu* industriale della fabbrica, alcuni ripresentati sottoforma di vestigia dello «spazio mitico» viscontiano, altri prepotentemente più affini ai «luoghi senza mito e senza centro» (Bernardi 2002, p. 131) del cinema di Antonioni, a quelle atmosfere diffuse e grigie, pullulanti di alterità impossibili, che inattivano la progressione drammatica e non garantiscono la sopravvivenza narrativa del personaggio. E in effetti, in determinati frangenti, il personaggio sembra assumere consistenza spettrale e ineffabile, smaterializzato da effetti di controluce, ombre e riflessi, o sottoforma di simulacro fotografico – aspetto che, nel cinema di Pasolini, di fatto coesiste con la «fascinazione bruciante per corpi e luoghi», come nota Fusillo (2015) proprio in un articolo su *Teorema* [fig. 8]. Da ombra nuda e malferma piantata sul pavimento della Stazione centrale, i suoi piedi lo conducono nella contiguità del bruno terreno vulcanico, quasi a voler contagiare di senso quel finale apparentemente avulso da tutto il resto, che azzerà definitivamente la complessità formale del personaggio, la sua doppiezza – una doppiezza che afferisce in toto al *monstrum Teorema*, sontuoso palinsesto paradigmatico, quasi indecifrabile a livello di testi, di tempi, di spazi, di enunciazioni, di genealogie, di ruoli, di identificazioni – riconducendolo all'Unicità accecante e silente del deserto, in Pasolini immagine archetipica del cortocircuito tra la barbarie mitica e lo scandalo borghese (Rimini 2007, pp. 188-189), metafora di un quotidiano irrapresentabile perché dominato dal potere. Nudo contro la nudità delle nuvole e della polvere, infinitamente piccolo nell'immenso spazio tellurico proteso sotto l'orizzonte del cielo, il corpo di Girotti, in lotta contro il respiro della terra in quella che si configura come un'ultima agonizzante danza diagonale agita dalla forza di gravità, guadagna la ribalta dell'ultimo (mezzo) primo piano per farsi, non più sorriso, ma



urlo, sopravvivenza mitica, bestiale, biologica, traccia primordiale che precede la parola e che la eccede, paradossalmente, in un senso melodrammatico – non dimentichiamoci che, secondo Peter Brooks, il melodramma è il genere-vettore immaginifico della morale post-sacra e che la sua opulenta messa in scena contempla anche il tropo non verbale dell'inarticolato, in grado di scavalcare il livello del codice per attingere all'inesprimibile. La voce di Paolo – che con l'apostolo omonimo, soggetto di un film mai realizzato coevo a *Teorema*, condivide finanche l'esperienza del deserto e, potremmo azzardare, la momentanea cecità, in un altro doppio evocativo elaborato da Pasolini soprattutto nel romanzo – sembra quasi arrivare un attimo prima che la bocca effettivamente si spalanchi, come se giungesse da un tempo differente, diacronico, e continua poi a riecheggiare sul cartello della fine, quando l'immagine sparisce, in un'ultima radicale riconfigurazione audiovisiva che ci parla soprattutto di cinema (e di corpi e di volti e di attori) e di quella 'parola orale' in cui l'esitazione tra senso e suono rimane poeticamente irrisolta. Se, dunque, Pasolini ha senz'altro convertito il segno-Girotti, disfacendone le sembianze di eroe romantico e virtuoso, con il personaggio di *Teorema* ne ha anche (ri)attestato la valenza melodrammatica, riportandolo al «grado zero del significato» (Landy 2008, p. 218). Come nel melodramma operistico, la musica riesce a operare delle dilatazioni semantiche in grado di deragliare, deformare, propagare il senso di una parola sulle strade della poesia, soppiantandone il mero suono fonico, così la rappresentazione cinematografica può veicolare il metalinguaggio poetico, sostituendolo alla lingua verbale naturalistica, spiega l'autore in *Il cinema e la lingua orale* (*Cinema nuovo*, 201, 1969). E, a proposito di dilatazioni, la potente immagine del Girotti etneo, in tutto il suo mistero ontologico, sembra rivivere in alcune considerazioni del suddetto saggio: «Se il suono della parola "nudo" può dilatare il senso della parola stessa verso le "nuvole", e creare qualcosa che stia tra il significato "corpo denudato" e il significato "cielo nuvoloso", figurarsi cosa può fare, della stessa parola, un do di petto!» (Pasolini 2000, p. 267). Si potrebbe aggiungere: figurarsi cosa può fare un urlo...

### Bibliografia

- G. ALBERICO, *Il corpo gentile. Conversazione con Massimo Girotti*, Roma, Luca Sossella, 2003.
- R. BAUMAN, 'Visions of Virility. Masculinity and Memory in the Italian War Film', in T. CRAGIN, L.A. SALSINI (eds.), *Resistance, Heroism, Loss. World War II in Italian Literature and Film*, Vancouver-Madison-Teaneck-Wrocton, Fairleigh Dickinson University Press, 2018, pp. 139-156.
- R. BEN-GHIAT, 'Unmaking the fascist man: masculinity, film and the transition from dictatorship', *Journal of Modern Italian Studies*, X, 3, 2005, pp. 336-365.
- S. BERNARDI, 'Antonioni: la perdita del centro', in ID., *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 109-212.
- P. BERTETTO, 'La direzione dell'attore. Il lavoro del set e la configurazione dell'immagine', in ID. (a cura di), *Azione! Come i grandi registi dirigono gli attori*, Roma, minimum fax, 2007.
- P. BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, trad. it. di D. Fink, Parma, Pratiche, 1985.
- G. DELEUZE, *L'immagine-movimento*, trad. it. di J.-P. Manganaro, Milano, Ubulibri, 1984.
- C. DI CARLO (a cura di), *Il mio Antonioni*, Bologna, Fondazione Cineteca di Bologna, 2018.
- R. DYER, *Stars. New Edition*, London, Palgrave Macmillan, 1998.
- TH. ELSAESSER, 'Storie di rumore e di furore. Osservazioni sul melodramma familiare', in A. PEZZOTTA (a cura di), *Forme del melodramma*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 65-109.
- D. FORGACS, 'Sex and the Cinema 1930-43', in J. REICHS, P. GAROFALO (eds.), *Re-Viewing Fascism*, Bloomington, Indiana University Press, 2002, pp. 141-171.

- M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini: Mito e Cinema*, Roma, Carocci, 2002.
- M. FUSILLO, 'Spettri di Pasolini... (su Teorema)', in M. A. Bazzocchi, S. Rimini, M. Rizzarelli (a cura di), *Album PPP. Appunti per una galleria da farsi, Arabeschi*, 6, 2015, pp. 11-13 <<http://www.arabeschi.it/1-in-forma-di-immagine-13-spettri/>> [accessed 09.11.2022].
- G. GIULIANI, 'Gli eroi son tutti giovani e belli. Il cinema degli eroi tra memoria coloniale, condanna del fascismo e nuovi e vecchi modelli di genere (1949-1954)', in S. PARIGI, C. UVA, V. ZAGARRIO (a cura di), *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale tra tradizione e contemporaneità*, Roma, Roma TrE-Press, 2019, pp. 639- 650.
- S. GUNDLE, 'Fame, Fashion and Style: The Italian Star System', in D. FORGACS, R. LUMLEY (eds.), *Italian Cultural Studies: An Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1986, pp. 309-326.
- S. GUNDLE, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, trad. it. di M. Pelaia, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- S. GUNDLE, *Mussolini's Dream Factory: Film Stardom in Fascist Italy*, London, Berghahn Books, 2013.
- C. JANDELLI, 'Le tenebrose', *Quaderni del CSCI*, 11, 2015, pp. 270-274.
- C. JANDELLI, 'Lo sguardo antropomorfo di Matteo Garrone. *L'imbalsamatore e Ossessione*', *L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes*, 2, 2020, pp. 207-222.
- M. LANDY, *Stardom, Italian Style: Screen Performance and Personality in Italian Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.
- E. MORANTE, 'Massimo Girotti', in *Volti del cinema italiano*, Roma, Carlo Bestetti Edizioni d'Arte, 1952, ora in EAD., *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche 1950-1951*, a cura di G. Fofi, Torino, Einaudi, 2017.
- E. MORIN, *Les stars*, Paris, Galilée, 1984.
- E. MORREALE, *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni Cinquanta*, Roma, Donzelli, 2011.
- C. O'RAWE, 'Gender, Genre and Stardom: Fatality in Italian Neorealist Cinema', in H. HANSON, C. O'RAWE (eds.), *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*, London, Palgrave Macmillan, 2010, pp. 127-142.
- F. ORABONA, (a cura di), *L'immaginazione melodrammatica secondo Peter Brooks. Per una costante della visione estetica nei tempi moderni*, Milano, Cuem, 2004.
- P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2000.
- P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro. Incontri con Jean Dufлот [1969-1975]*, in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1401-1550.
- P.P. PASOLINI, 'Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday [1968-1971]', in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1283-1399.
- P.P. PASOLINI, *Medea*, in ID., *Per il cinema*, I, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1205-1288.
- P.P. PASOLINI, *Teorema*, in ID., *Romanzi e Racconti. 1962-1975*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998, pp. 889-1067.
- A. PIETRANGELI, 'Analisi spettrale del film realista', *Cinema*, 146, 1942, pp. 393-394.
- A. PIETRANGELI, 'Panoramiquesur le cinéma italien', *Revue du Cinéma*, 13, 1948, pp. 10-53.
- J. REICH, C. O'RAWE, *Divi. la mascolinità nel cinema italiano*, Roma, Donzelli, 2015.
- S. RIMINI, *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*, Acireale, Bonanno, 2007.
- S. RIMINI, 'Teorema e il corpo utopico di Laura Betti', in L. CARDONE, G. MAINA, S. RIMINI, C. TOGNOLLOTTI (a cura di), *Pelle e pellicola. I corpi delle donne nel cinema italiano*, *Arabeschi*, 12, 2018 <<http://www.arabeschi.it/25-teorema-e-il-corpo-utopico-di-laura-betti/>> [accessed 09.11.2022].
- S. RIMINI, M. RIZZARELLI, 'Primi sondaggi per una teoria dell'attore secondo Pasolini', *Studi Pasoliniani*, 15, 2021, pp. 93-103.
- A. SCANDOLA, *Il corpo e lo sguardo. L'attore nel cinema della modernità*, Venezia, Marsilio, 2020.
- L. VISCONTI, 'Cadaveri', *Cinema*, 119, 1941, p. 336.
- L. VISCONTI, 'Cinema antropomorfo', *Cinema*, 173-174, 1943, pp. 108-109.
- F. VITELLA, 'Domanda divistica e "vedettizzazione" dell'attore. L'entrata della star nel cinema italiano del secondo dopoguerra', *L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes*, 2, 2021, pp. 160-180.



## *Gesù Cristo per caso... Enrique Irazoqui fra casting e accelerazioni stilistiche* di Stefania Rimini

The essay analyzes one of the most exciting chapters of the genesis of *Il Vangelo secondo Matteo*, namely the choice of the interpreter for the role of Christ. In addition to reconstructing the various hypotheses that led to the meeting with Enrique Irazoqui, the paper focuses on the quality of the interpretation of the young Catalan student in the context of a work marked by important innovations in terms of shooting and style.

Nella galleria di spettri e figure che ingombrano l'*imagery* pasoliniana un posto eccezionale è occupato dal sintagma di Cristo, emblema di una disposizione paradossale, quella fra santità ed eresia, con cui lo scrittore ha lottato fino alla fine, giungendo a incarnare la medesima istanza martirologica che aveva infiammato (*sub specie Christi*) la sua coscienza. La potenza del sembiante cristologico si rivela già nel corso della prima stagione artistica tra le pieghe delle *Poesie a Casarsa*, attraversate da un gioco dialettico tra il corpo di Cristo e lo specchio di Narciso, matrici archetipiche di una accorata ricerca identitaria dell'io poetico. Dentro le atmosfere dell'eden materno, sospese tra innocenza e colpevolezza, l'iterata presenza dell'immagine di Cristo è ancora aereo fantasma di litanie, ludica superficie di processioni e danze; tale leggerezza metamorfica, non priva di tensioni e spasmi, ben presto avrebbe lasciato il posto a un sentimento più cupo del vivere, testimoniato dall'ossessiva ripetizione del motivo della Passione e della Crocifissione. Basta sfogliare i titoli delle sezioni e dei componimenti dell'*Usignolo della Chiesa cattolica* per cogliere, infatti, un percorso cristologico inedito, non sequenziale, non letterale ma in un certo senso autobiografico e come autoinflitto, legato inestricabilmente al destino personale dell'autore, che ha bisogno di sublimare il proprio dolore attraverso l'identificazione con Cristo (cfr. Rimini 2006, Rizzarelli 2015). Quasi ad apertura della raccolta si incontra il componimento *La Passione*, un poemetto in cui con accorata partecipazione viene contemplato il calvario di Gesù, attraverso un calibrato impianto linguistico che alterna le voci e i soggetti dell'enunciazione. La dinamica interna del testo sembra mimare in alcuni passaggi la forma del dialogo drammatico: alla prima persona plurale, il «noi» dei fanciulli che guardano e 'nominano' la scena, si aggiunge la prima persona singolare, l'«io» che patisce e soffre.

Cristo nel corpo  
sente spirare odore di morte.  
Ah che ribrezzo  
Sentirsi piangere!  
Marie, Marie,  
albe immortali  
quanto dolore...  
Io fui fanciullo  
e oggi muoio.  
[...]  
Ah che ribrezzo

col caldo sangue  
 sporcarvi i corpi  
 color dell'alba!  
 Foste fanciulli  
 e per uccidermi  
 ah quanti giorni  
 d'allegri giochi  
 e d'innocenze (Pasolini 2003, pp. 388-389).

«Io fui fanciullo» / «foste fanciulli»: la comune appartenenza al tempo della giovinezza dà avvio alla crisi sacrificale per cui si consuma il martirio della croce secondo la logica scambievolmente della violenza, che prevede l'assegnazione dei ruoli e la designazione del capro espiatorio. Cristo condivide con i fanciulli la malizia dei primi sguardi, il desiderio dei corpi, un'istintiva sensualità che incrina l'innocenza dell'infanzia, proiettandola nel cono d'ombra della colpa. L'impianto strutturale e stilistico della poesia introduce una prima aporia nel sistema etico e ideologico pasoliniano, cioè l'intermittenza tra peccato e redenzione, tra immedesimazione e distacco contemplativo, da cui deriverà la forte ambivalenza della figura di Cristo, capace di dissimulare se stesso assumendo molteplici sembianze. I 'poveri cristi', come Tommasino, Accattone, Stracci, nasceranno infatti per gemmazione dal costato ferito del figlio di Dio, e in questo slittamento grammaticale (da nome proprio a nome comune) si compie la deriva martirologica della scrittura pasoliniana: l'unicità del Segnato sopravviverà nella 'disperata vitalità' dei diversi – proletari, omosessuali, negri ed Ebrei – e continuerà ad offrirsi come pietra dello scandalo.

Se il primo lungo tratto dell'avventura cinematografica pasoliniana insiste proprio su questi 'doppi', folgoranti apparizioni di corpi e volti messi in risalto da quel principio di «sacralità tecnica» (Pasolini 2001, p. 2768) sul quale il regista imposta la trilogia romana, sarà poi il fatale confronto col dettato di Matteo a determinare un corto circuito semantico e visivo, che imprimerà un vero *turning point* alla produzione successiva.

nulla mi pare più contrario al mondo moderno [...] di quel Cristo mite nel cuore, ma «mai» nella ragione, che non desiste un attimo dalla propria terribile libertà come volontà di verifica continua della propria religione, come disprezzo continuo per la contraddizione e per lo scandalo. Seguendo le «accelerazioni stilistiche» di Matteo alla lettera, la funzionalità barbarico-pratica del



Fig 1 Irazoqui in un fotogramma de *Il Vangelo secondo Matteo* (1964)



Fig 2 Irazoqui in un fotogramma de *Il Vangelo secondo Matteo* (1964)



Fig 3 Irazoqui in un fotogramma de *Il Vangelo secondo Matteo* (1964)



Fig 4 Irazoqui in un fotogramma de *Il Vangelo secondo Matteo* (1964)



Fig 5 Irazoqui in un fotogramma de *Il Vangelo secondo Matteo* (1964)

suo racconto, [...] la figura di Cristo dovrebbe avere, alla fine, la stessa violenza di una resistenza: qualcosa che contraddica radicalmente la vita come si sta configurando all'uomo moderno, la sua grigia orgia di cinismo, ironia, brutalità pratica, compromesso, conformismo, glorificazione della propria identità nei connotati della massa, odio per ogni diversità, rancore teologico senza religione (Pasolini 2001, pp. 673-674).

La «terribile libertà» del Cristo di Matteo viene accolta da Pasolini come modello di una vocazione sacrificale 'rivoluzionaria', fuori da ogni schema, che impone di «fare qualcosa» pur di corrispondere alla straordinaria «emozione estetica» (*ibidem*) suscitata dalla lettura della parola evangelica. La scelta di girare un film sul *Vangelo* di Matteo va considerata come il culmine di un processo creativo che si era già aperto al tema del sacro (cfr. Subini 2008) e che provava a infrangere l'ultimo tabù di una fede 'scandalosa', ovvero la rappresentazione diretta di Cristo in carne ed ossa.

### 1. Chercher le Christ

La scelta dell'interprete principale del film costituisce, non a caso, uno dei capitoli più affascinanti della genesi del *Vangelo*, per la tensione con cui Pasolini ha scandito le fasi della ricerca, con il susseguirsi di ipotesi via via smentite e poi risolte dalla straordinaria e 'accecante' epifania di Enrique Irazoqui, un giovane anarchico incontrato dall'autore per caso. Prima di questa fortunata casualità, molte erano state le congetture, fra cui addirittura quella di affidare la parte al poeta russo Evtušenko, al quale Pasolini indirizza una proposta esplicita e accorata:

Caro Evtushenko, non lo sai: ma è da un anno che penso a te. Per una ragione a dir poco sorprendente [...] vorrei che tu facessi la parte di Cristo nel mio film sul *Vangelo secondo Matteo*. Tutto quello che ciò implica, non lo so perfettamente bene neanche io. Ne parleremo insieme: se questa "cosa sorprendente" e di così grande importanza per me, si realizzerà. [...] Tu forse sai che io, non essendo un regista... serio, non cerco i miei interpreti tra gli attori; finora, per i miei films sottoproletari, li ho trovati, come si dice in Italia, "nella strada". Per Cristo, un "uomo della strada" non poteva bastare: alla innocente espressività della natura, bisognava aggiungere la luce della ragione. E allora ho pensato ai poeti. E pensando ai poeti ho pensato per primo a te (Pasolini 1988, pp. 518-519).

L'immediatezza espressiva degli attori di strada, regola aurea del cinema pasoliniano non solo della prima ora, non basta a contenere l'eccedenza della figura di Cristo e così lo scrittore-regista arriva a concepire un primo



Fig 6 Irazoqui in un fotogramma de *Il Vangelo secondo Matteo* (1964)



Fig 7 Irazoqui in un fotogramma de *Il Vangelo secondo Matteo* (1964)



Fig 8 Valentina Restivo, illustrazione del *Vangelo secondo Matteo*, 2006 ©Valentina Restivo



scarto rispetto alle consuete operazioni di casting; la lettera a Evtushenko profila un'alternativa radicale ma credibile, sulla quale sembrano indirizzarsi tutte le sue energie. Questa ipotesi viene ribadita, infatti, nell'articolo-intervista intitolato per l'appunto *Cerco il Cristo fra i poeti*:

*Come dovrebbe essere fisionomicamente il suo Cristo e quale attore potrebbe avvicinar-  
glisi? Dove ha indirizzato le ricerche e come le svolge?*

Ho un'idea di Cristo, è vero: ma pressoché inesprimibile. Potrebbe essere tutti, e infatti lo cerco dappertutto. L'ho cercato in Israele e in Sicilia, a Roma e a Milano... Ho pensato a poeti russi e a poeti americani... È forse tra i poeti che lo cerco (Pasolini 2001, p. 2840).

Durante i frenetici sopralluoghi per il *Vangelo*, Pasolini si dedica anche alla scrittura della sezione *Alba meridionale* per la raccolta *Poesia in forma di rosa*, in cui rimangono tracce di questa ricerca appassionata, oltre che della confusione delle pulsioni del soggetto-narciso, sempre più coinvolto in atti di abiezione vissuti come disperato amore per la vita («sesso a Gerusalemme, religione a Gerusalemme: / insieme, in un severo-balneare evo barbarico, / libidine a Gerusalemme, pietà a Gerusalemme, / una vecchia città di provincia sotto il sole», Pasolini 2003, p. 1229). La scandalosa declinazione dell'eros mercenario si alterna alla ricerca delle *locations* per il film, in un'atmosfera ambigua per la mescolanza di corpi e luoghi simbolicamente trasfigurati dalla memoria poetica dell'autore. A segnare ancor di più l'ambivalenza di questo viaggio interviene il senso di una perdita, che è ancora e sempre quella di Cristo.

Manca sempre qualcosa, c'è un vuoto  
in ogni mio intuire. Ed è volgare,  
questo non essere completo, è volgare,  
mai fu così volgare come in questa ansia,  
questo «non avere Cristo» – una faccia  
che sia strumento di un lavoro non tutto  
perduto nel puro intuire in solitudine,  
amore con se stessi senza altro interesse  
che l'amore, lo stile, quello che confonde  
il sole, il sole vero, il sole ferocemente antico,  
– sui dorsi d'elefante dei castelli barbarici,  
sulle casupole del Meridione – col sole  
della pellicola, pastoso sgranato grigio,  
biancore da macero, e controtipato, controtipato (ivi, p. 1235).

In questi appunti *en poète* per un film da farsi Pasolini ribadisce l'ansia stilistica per un volto che sappia finalmente incarnare il mistero della redenzione e liberare la tensione figurativa per il nuovo progetto cinematografico. Bisognerà attendere ancora un anno prima di risolvere la questione e sarà un'«ispirazione improvvisa» a sciogliere tutte le riserve, come Pasolini racconta a Jon Halliday:

*In base a quali criteri ha scelto il personaggio di Cristo?*

Ebbi un'ispirazione improvvisa, fondata sugli elementi della mia psicologia e sul mio modo di vedere le persone. Passai più di un anno guardandomi in giro alla ricerca di



qualcuno per fare Cristo, e avevo quasi deciso di servirmi di un attore tedesco. E poi un giorno tornai agli uffici della casa produttrice e trovai questo giovane spagnolo, Enrique Irazoqui, che era lì in attesa di parlarmi, e non appena lo vidi, prima ancora che avesse modo di aprir bocca, gli dissi: «Scusi, le andrebbe di lavorare in un mio film?». [...] Era una persona seria, e così mi disse: «No». Ma a poco a poco riuscii a fargli cambiare idea (Pasolini 1999, p. 1332).

La veridicità dell'aneddoto è confermata dallo stesso Irazoqui, più volte sollecitato a rievocare i contorni di quell'incontro decisivo:

*Sig. Irazoqui come conobbe Pasolini? Accettò subito la sua proposta di interpretare Gesù Cristo nel Vangelo secondo Matteo?*

In quel tempo io ero un militante antifranchista, appartenente al Sindacato universitario clandestino e appartenevo allo stesso tempo al partito comunista (clandestino). Decidemmo di andare a fare un viaggio in Italia per conoscere eminenti personalità da invitare [...] sia a tenere lezioni che sposassero la nostra causa sia per chiedere un aiuto finanziario per le nostre battaglie. [...] Un giorno fui convinto ad andare a conoscere un poeta di cui non avevo mai sentito parlare, tale Pier Paolo Pasolini. Lui mi squadrò e dopo tempo seppi che in quel momento esatto decise che dovevo essere io e solo io l'interprete di Cristo per il Vangelo. [...] Quando lui mi propose di interpretare Gesù Cristo io immediatamente rifiutai. Non mi interessava nulla, avevo altre cose ben più importanti a cui pensare, come fare la rivoluzione e realizzare la fratellanza tra i popoli. Pasolini allora cercò di farmi convincere dai suoi amici, tra cui Elsa Morante e Giorgio Manacorda (figlio dello storico). Manacorda mi convinse dicendomi che con la paga, che avrei ricevuto per il ruolo cinematografico, avrei avuto una cospicua somma da destinare al mio sindacato e così accettai. C'è una lettera che si trova anche in internet di Pasolini indirizzata a Pietro Nenni, in cui il poeta rivela al politico che io accettai perché la paga andava integralmente destinata al sindacato e non a me stesso (Irazoqui in Pignataro 2016)

La lettera a cui fa riferimento Irazoqui è per certi aspetti l'ultimo atto di una vicenda appassionante, testimonianza della circolarità di rapporti e sinergie creative che Pasolini andava intrecciando e che l'avventura cinematografica contribuì a potenziare:

Egregio e caro Nenni, voglio chiederLe scusa per la visita di stamattina (così importante per me, ma così irrisoria davanti ai suoi impegni di questi giorni), e ringraziarLa per la Sua grande gentilezza.

Non resisto ora alla tentazione di dirLe una cosa che forse La commuoverà. Sa come ho trovato l'interprete di Cristo? Ero ridotto alla disperazione, solo pochi giorni fa, perché l'attore tedesco (ebreo) che avevo scelto, non mi convinceva più: non era il viso assoluto che cercavo. Mi ero rivolto allora a Luis Goytisolo (di cui finalmente avevo visto una fotografia, con una faccia, come si dice, straordinaria), e Goytisolo era, ed è, propenso ad accettare. Ma ecco che ricevo la più innocente delle telefonate, la più remota al caso: Giorgio Manacorda (il figlio di Gastone), che da tempo è mio amico, perché scrive dei versi molto belli – belli perché più politici che poetici – mi chiede di presentarmi un suo amico, un giovane universitario spagnolo, impegnato nella lotta clandestina, che voleva parlarmi e conoscermi.



Cristo era lui: tutto preso dal suo unico ossessivo sentimento, la lotta per la libertà, povero ragazzo, non percepiva neanche le mie parole, con cui timidamente cercavo di proporgli di lavorare con me (vergognandomi della sproporzione tra l'umile, ma immenso, idealismo per cui era venuto a trovarmi, e ciò che invece gli offrivo). Non poteva capirmi. Il suo posto era a Barcellona, con i suoi compagni. Sa perché infine si è deciso ad accettare? Perché i soldi che avrebbe guadagnato, li avrebbe dati alla sua Causa.

Non so perché Le ho detto queste cose, e così male. È la prima volta che ne parlo (nessuno, eccetto il produttore, ne sa niente) (Pasolini 2022).

La confessione a Nenni scioglie l'incertezza creativa legata alla ricerca del Cristo 'in carne e ossa' e rilancia la piena aderenza di Irazoqui al modello immaginato da Pasolini: non una figura tradizionale, ma una sorta di *pastiche* visivo, con «caratteri arcaico-bizantini o spagnoli barocchi, oltre alla evidente implicazione di El Greco» (Pasolini 1991, p. 107). L'«umile, ma immenso idealismo» del giovane studente si accompagna a un *physique du rôle* che lo avvicina all'enigmatica espressività dei soggetti ritratti dal pittore cretese («Aveva lo stesso volto bello e fiero, umano e distaccato dei Cristi dipinti da El Greco» - *ibidem*) e tale connubio diventerà una delle chiavi di lettura dell'intero film.

## 2. «The angriest Jesus shown on screen»

I ritmi delle riprese furono sempre concitati, Irazoqui ricorda che si andava avanti anche per dodici ore di fila, ma non mancavano le pause 'ricreative', con partite di calcio fuori dalle mura di Matera. Tra le icastiche memorie del set ci sono alcuni dettagli degni di nota, che riguardano il rapporto con Pasolini e con la gente del sud Italia.

Pasolini era un regista che interagiva molto con le persone, con gli attori e con tutta la troupe cinematografica. Quando doveva far soffrire la madre-Madonna sotto la croce le gridava "Pensa a Guido!", riferendosi al fratello ucciso nella strage di Porzus. Invece quando io dovevo discutere con i farisei e con i romani mi suggeriva di "pensare ai franchisti", sapendo che, per un giovane antifranchista e marxista come me, questo sprono sarebbe stato di grande aiuto (Irazoqui in Pignataro 2016).

La scelta di escludere il suono in presa diretta consentiva al regista-scrittore di guidare da vicino i suoi attori, di stare loro addosso, approfittando di ogni ciak per dirigere e incanalare le loro espressioni. Il cast del *Vangelo* era del resto abitato da volti noti, amici scrittori e amiche scrittrici che si affidavano alle sue intuizioni, consegnando all'obiettivo della macchina da presa pose e gesti ora misurati ora enfatici, in perfetto accordo con la sua visione. Gesù/Irazoqui doveva sembrare estremamente credibile dal momento che, come ricorda lo stesso attore, lo fermavano in molti a Barletta o a Matera, chiedendogli di fare un miracolo e soprattutto lo apostrofavano con fermezza quando lo sorprendevo con la sigaretta in bocca («Cristo non fuma!»).

Ma a cosa si deve esattamente la attendibilità di Irazoqui come interprete? Qual è la traccia che consegna alla lunga scia delle maschere di Cristo? Per rispondere a tali quesiti occorre innanzitutto richiamare gli sforzi autoriflessivi dello stesso Pasolini, perché è indubbio che Irazoqui funzioni come figura cristologica grazie al forte investimento stilistico del regista.



Un Cristo ieratico non era un Cristo; una panoramica solenne, maestosa, su degli Apostoli che ascoltano Cristo perdeva di significato, mentre poteva avere valore sulle facce dei giovinnettastri romani che stavano ad ascoltare neghittosamente Accattone. E allora, in pochi giorni, in poche notti di insonnia, ho dovuto rivoluzionare il mio modo di vedere tecnicamente e stilisticamente il film, passando a una tecnica completamente diversa, al così detto magma (Pasolini 1991, p. 105).

L'abbandono della 'tecnica sacrale' sperimentata in *Accattone* e l'approdo al «magma» rappresentano una svolta decisiva, l'unica concreta possibilità di dare sostanza alla «discontinuità genetica» della narrazione di Matteo e di superare la patina tradizionale delle prime sequenze girate; grazie a questo cambio di rotta il *Vangelo* abbandona i cliché figurativi propri del genere e rilancia l'idea di un cinema intimamente poetico, capace di sprigionare una diversa sensibilità religiosa, un potente umanesimo visivo.

Nel quadro di una rinnovata tensione compositiva, al Cristo di Irazoqui tocca un risalto espressivo notevole, che Pasolini rivela fin dalle prime inquadrature [figg. 1-2] – a quasi mezz'ora dall'inizio del racconto – accentuando alcune peculiari marche stilistiche (l'insistenza verso primi e primissimi piani, l'uso espressivo della macchina a spalla, netti giochi chiaroscurali), volte a esaltare i tratti fisiognomici specifici dell'attore (l'energia rude e vigorosa del suo volto, la profondità dello sguardo). Se ci si spinge a considerare più da vicino i segni di performance di Irazoqui emerge innanzitutto lo scarto tra la sua acerba fisicità e la dizione fluida e severa della voce di Enrico Maria Salerno, il doppiatore scelto da Pasolini; mantenendo fede alla sua 'estetica del montaggio', il regista determina volontariamente un forte attrito fra il sintagma corporeo dell'interprete, segnato da una gestualità furente, e la voce stentorea di Enrico Maria Salerno, colto e capace di ampie sfumature tonali. L'effetto straniante di questo contrasto produce una frizione interna al personaggio che si manifesta nella sproporzione tra la presenza radicalmente umana del figlio di Dio e l'origine 'divina', o perlomeno 'trascendente', del Verbo.

L'adozione di una «tecnica assolutamente caotica» (*ibidem*) fa sì che il regista riesca a tradurre la frammentarietà episodica della scrittura evangelica attraverso l'accostamento serrato di scene e sequenze legate solo da dissolvenze, anche se poi la costruzione paratattica è contraddetta da un montaggio 'nervoso', che spezza ogni illusione naturalistica. Ciò che colpisce è, allora, l'alternanza e la sovrapposizione tra la muta esistenza delle cose e l'irrompere della Parola di Cristo, della forza oltranzistica della sua 'buona novella', che lacera la cortina di silenzio entro cui è avvolta gran parte del racconto, per incitare all'azione, all'imperativo morale del 'fare'. La fermezza della predicazione di Irazoqui è sottolineata dai tagli delle inquadrature, dal rapporto asimmetrico con lo sfondo e con le altre figure, in un sistema diegetico in cui conta soprattutto la luce dello sguardo, la vibrazione degli occhi a contatto con la bellezza del creato. È esemplare in tal senso la sequenza delle tentazioni [figg. 3-4], che vede la figura di Irazoqui immersa nella vastità del deserto vulcanico, stretta in un campo lunghissimo che sembra azzerare la sua forza; ma è solo un attimo, in pochi piani Gesù è di nuovo al centro del quadro, inginocchiato a pregare ma deciso a non arrendersi alle lusinghe del demonio. I modi di rappresentazione di Cristo possono apparire semplici, o schematici, eppure l'intensità dreyeriana dei primissimi piani non consente pause allo spettatore, trascinato con forza dentro una sinfonia visiva sempre più azzardata, come nel caso del *Discorso della montagna*. Tutto l'episodio obbedisce ai canoni di una mirabile astrazione figurativa, affidata a una sensibilità fotografica e pittorica straordinaria, in cui davvero lo stile interviene a sublimare la violenza espressiva della predicazione [figg. 5-6]. L'intera sequenza si compone di dodici



scene 'incollate' attraverso dissolvenze in chiusura, tranne che nel passaggio dalla terza alla quarta e dalla quarta alla quinta in cui sono inseriti due stacchi molto netti della macchina da presa; lo stile di Pasolini si orienta verso una resa fortemente simbolica dei quadri, saturati dall'immagine in primo e primissimo piano di Cristo: siamo al vertice di quella «esagitazione formale, drammatica e barocca» (Pasolini 2001, p. 611) che Pasolini aveva già previsto in sceneggiatura e che qui trova momenti di grande evidenza. Stretto dentro i margini dell'inquadratura, il volto di Irazoqui mima con ardore il dettato delle Beatitudini, assecondando la tensione 'metereologica' dello sfondo in una *suite* figurativa radicale. La visualizzazione della parola di Cristo passa attraverso il filtro di una corporeità sovraesposta, segnata da bruschi passaggi di luce e tenebre, sferzata da raffiche di vento e pioggia, che restituiscono plasticamente l'ambiguità costituzionale del Messia di Matteo.

La rinuncia al campo/controcampo rende straniente la predicazione, dal momento che viene escluso dallo spettro della visione l'interlocutore di Gesù, quella schiera di fedeli a cui pure è rivolto il suo sguardo ma che resta ai margini della rappresentazione; appare evidente però, seguendo i movimenti degli occhi di Irazoqui, come oltre la linea della folla si apra lo spazio dello spettatore a cui certamente è destinato il messaggio evangelico, ipotesi confermata dalla presenza di uno sguardo in macchina dell'attore a chiusura dell'undicesima scena [fig. 7]. Lungi dall'essere poco efficace e stancamente ripetitiva, la sequenza appare invece plasticamente risolta e tematicamente indispensabile per l'insistenza quasi ossessiva con cui è mostrata l'energia barbarica di Cristo, capace di contrastare l'inerzia dei fedeli. Il messaggio affidato alla perentoria dizione di Irazoqui sembra quindi essere chiaro: non c'è salvezza senza sacrificio, niente può compiersi senza il crisma della croce.

Concepito come un «Cristo stalinista» (Pasolini 1991, p. 106), il personaggio interpretato da Irazoqui trova nella 'rabbia' il sentimento dominante («E io ci mettevo tutta la mia rabbia politica e umana», Irazoqui 2020), espressione di una fierezza barbarica, innocente, al di là del tempo e della logica. Lungi dal sentirsi come «a Hollywood con i suoi Cristi depilati e romantici» (*ibidem*), Irazoqui sul set pasoliniano vive un'esperienza ineffabile, decisiva, in grado di produrre reazioni leggendarie, come quella di Fortini che non riesce a sopportare per intero la visione del film, travolto da un'emozione incontenibile. Concedendo all'obiettivo di Pasolini ogni possibile angolo di ripresa (di spalle, di scorcio, di profilo), e ogni lunghezza (dal primissimo piano al totale), quel giovane studente spagnolo, divenuto attore per caso, si ritrova quasi senza accorgersene a incarnare la «bellezza assoluta», quella «senza aggettivi» (*ibidem*) che Pasolini diceva di aver scovato nel Vangelo di Matteo. Di fronte alla verità della sua presenza viva tra le cuciture del montaggio tutto tace, e non si può che dare ragione a Ferdinando Camon quando scrive: «Che sia stato comunista non conta più. Che sia stato antifranchista nemmeno. Che sia stato Gesù, questo conta» (Camon 2020).

### Bibliografia

- F. CAMON, 'In morte di Irazoqui', *Avvenire*, 18 settembre 2020, < <https://www.avvenire.it/opinioni/pagine/quanto-counta-esser-stato-ges-e-proprio-in-quel-film> > [accessed 20 ottobre 2022].  
H. JOUBERT-LAURENCIN, 'Una furtiva lagrima', *Arabeschi*, III, 6, luglio-dicembre 2015, <http://www.arabeschi.it/3-corpi-e-luoghi-33-una-furtiva-lagrima/> [accessed 20 ottobre 2022].



- R. EKLUND, 'Hot Jesus, Black Messiah, Suffering Son of God: How Jesus Films Shape Our Moral Imaginations', *Journal of Religion & Film*, 21, April 2017, pp. 1-36.
- E. IRAZOQUI, 'Io, Gesù nel film di Pasolini' [2006], *Avvenire*, 19 settembre 2020, < <https://www.avvenire.it/agora/pagine/io-gesu-per-pasolini-intervista-a-enrique-irazoqui> > [accessed 20 ottobre 2022].
- E. IRAZOQUI, 'E Pasolini gridò: «Gesù Cristo è a casa mia»', intervista a cura di P. Rosato, *Il resto del Carlino*, 4 ottobre 2014.
- P.P. PASOLINI, 'Lettera a Evgenij Evtushenko' [1963], in ID., *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988, pp. 518-519.
- P.P. PASOLINI, *Le regole di un'illusione. I film, il cinema*, a cura di L. Betti, M. Gulinucci, Roma, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», 1991.
- P.P. PASOLINI, 'Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday [1968-1971]', in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- P.P. PASOLINI, 'Una carica di vitalità' [1963], in ID., *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, I, pp. 671-674.
- P.P. PASOLINI, 'Cerco il Cristo fra i poeti' [1963], in ID., *Per il cinema*, II, pp. 2838-2843.
- P.P. PASOLINI, 'Il Vangelo secondo Matteo' [1963-1964], in ID., *Per il cinema*, I, pp. 485-652.
- P.P. PASOLINI, 'Confessioni tecniche' [1965], in ID., *Per il cinema*, 2001, II, pp. 2678-2681.
- P.P. PASOLINI, 'L'Usignolo della Chiesa cattolica', in ID., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, I, 2003, pp. 387-507.
- P.P. PASOLINI, 'Lettera a Pietro Nenni' [1964], in ID., *Le lettere*, a cura di A. Giordano, N. Naldini, Milano, 2022, p. 1264.
- S. PIGNATARO, 'Dall'impegno politico al Vangelo secondo Matteo: conversazione con Enrique Irazoqui', *Sinestesia*, V, 15, aprile 2016, < <http://sinestesiaonline.it/numero-15-anno-v-aprile-2016/> > [accessed 20 ottobre 2022].
- S. RIMINI, *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia e nel cinema di Pasolini*, Acireale-Roma, Bonanno, 2006.
- M. RIZZARELLI, *Una terra che è solo visione. La poesia di Pasolini tra cinema e pittura*, Lentini, Due-tredue edizioni, 2015.
- T. SUBINI, *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Roma, Ente dello spettacolo, 2008.



## Una «figura masacesca deteriorata». Anna Magnani in *Mamma Roma* di Chiara Tognolotti

*Mamma Roma* appears to be the outcome of the fruitful conflict between Anna Magnani's corporeality, marked by disorder and excess, in all its forms – the gestures and the voice, screaming, singing, laughing – and the tension towards the abstraction typical of Pier Paolo Pasolini, that tends to freeze the actress as it sees her as an icon or a myth, as opposed to someone alive in the confusion of the real. Therefore, the film enhances Magnani in her double quality as a performer: in the sequence shots it shows the gestures of the entire body typical of her performances on stage, whereas the close-ups put to the foreground her work as a cinematographic actress.

### 1. Scritture

In un passo del 1960 dal titolo *Donne di Roma*, Pier Paolo Pasolini descrive così la figura di Anna Magnani:

Osservo Anna Magnani, là in fondo, sul divano del salotto elegante, dietro un prezioso pezzo d'antiquariato, carico di scatolette e vassoietti di dolci di prima qualità. La pelle è bianca, e i due occhi sono come un grande fazzoletto nero, che la fascia sopra il naso. Tace, ma sta col busto eretto, come doveva stare sua nonna, un secolo fa, sulla porta di casa. Vedo però che il suo silenzio è inquieto: dietro la fascia nera degli occhi passano ombre più nere, interrotte, riprese, ora represse come un piccolo rutto, ora liberate come risate. È chiaro che la gente che ha intorno la comprime, la fa rientrare dentro la sua forma, come un liquido spanto che possa fluire dentro il vaso, e starse ne lì, buono buono. [...] Dopo qualche minuto si alza dal suo angolo, grida che va al gabinetto e, quando ritorna, si siede in mezzo alla stanza, su un seggioletto in mezzo al grande tappeto verde. È come su un palcoscenico: sta seduta sempre col busto eretto e le zinne sporgenti: due belle linee, perché, in questi ultimi tempi, si è rifatta "bona". Sempre come la nonna, con un vestito che chissà come mescola l'ultima moda con la moda eterna delle popolane ciociare o burine, se ne sta seduta in posizione di sfida. [...] Dall'aria di sfida di Anna può nascere qualsiasi cosa: ma quello che ci si aspetta sempre, comunque, è che canti. Uno stornello. Di quelli vecchi, appena rinnovato da qualche allegra invenzione, e che finisce ridendo. Lei non può che esprimersi cantando, perché ciò che ha da esprimere è una cosa indistinta e intera: la pura vita, sua, e delle generazioni di donne romane che sono state al mondo prima di lei (Pasolini 1998a, pp. 1542-1543).

A stagliarsi per primo è il volto dell'attrice, con i contrasti vividi di luce e ombra: gli occhi bistrati di nero si distendono sulla pelle candida come un fazzoletto. Magnani appare bendata, come fosse cieca, una veggente o una profeta: una sorta di idolo. Pasolini vede nell'attrice sì un corpo governato dalla fisiologia (le risate, i piccoli rutti, l'andare al bagno) ma soprattutto una figura ieratica («sta seduta sempre col busto eretto», «come su un palcoscenico»). Magnani è «la pura vita», segno e corpo di una romanità eterna e a-storica (le «generazioni di donne romane che sono state al mondo prima di lei»).

A ridosso delle riprese del film, la figura di Anna Magnani torna ad affacciarsi nella scrittura pasoliniana:

Quasi emblema, ormai, l'urlo della Magnani, sotto le ciocche disordinatamente assolute, risuona nelle disperate panoramiche, e nelle sue occhiaie vive e mute si addensa il senso della tragedia.

È lì che si dissolve e si mutila il presente, e assorda il canto degli aedi (Pasolini 2009a, pp. 937-938).

Il brano di *Donne di Roma* gioca sulla materialità concreta e perfino scatologica per poi aprirsi alla dimensione simbolica (*Roma sub specie Magnani*). La parola poetica adotta lo stesso passo e lavora per astrazione: riassume per sineddoche il corpo dell'attrice nelle «ciocche» e nelle «occhiaie», e la musicalità quasi scricchiolante dei termini sembra trasformarne il volto, dissolvendolo in un elemento ritmico, battente e ripetuto. Dal canto suo, la dimensione sonora è ossimorica: domina nell'«urlo» che «risuona nelle disperate panoramiche» per acquietarsi subito dopo nelle «occhiaie mute» e culminare nel silenzio sonoro (un canto tanto forte da rendere sordi, dunque impossibile da udire) che chiude l'*ekphrasis* della celebre sequenza di *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945). Ancora un passaggio dal concreto all'astratto: la voce di Magnani/Pina perde matericità, quasi si stacca dal corpo per assumere una consistenza eterea e distendersi negli spazi senza storia della tragedia, divenendo «canto degli aedi», suono eterno e tuttavia, per paradosso, silenzioso proprio perché assordante.

Infine, i capelli. La chioma scarmigliata trova una ulteriore occorrenza nella scrittura di Pasolini, che la paragona ai canti popolari per la capacità di essere legati a una realtà definita e insieme oltrepassarla divenendo, anch'essi, svincolati dal contingente:

Lo sberleffo della popolana di Trastevere, la sua risata, la sua impazienza, il suo modo di alzare le spalle, il suo mettersi le mani sul collo sopra le 'zinne'. La sua testa 'scapijata', il suo sguardo di schifo, la sua pena, la sua accoratezza: tutto è diventato assoluto, si è spogliato del colore locale ed è diventato merce di scambio, internazionale. È qualcosa di simile a quello che succede per i canti popolari (Pasolini 2019).

Di nuovo il corpo, anche erotico, dell'attrice (le 'zinne', già comparse nel passo citato in apertura), i capelli arruffati, la risata e lo sberleffo: principi di disordine che



Fig. 1 Fotogramma tratto dal film *Mamma Roma* (1962) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 2 Fotogramma tratto dal film *Mamma Roma* (1962) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 3 Fotogramma tratto dal film *Mamma Roma* (1962) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 4 Anna Magnani in *Mamma Roma* (1962) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 5 Anna Magnani in *Mamma Roma* (1962) di Pier Paolo Pasolini



Magnani incarna, e che Pasolini vede e però depotenzia, come a chiuderne la forza imprevedibile in una forma mitica e a-storica: «tutto è diventato assoluto».

Allo stesso modo, qualche anno più tardi, Federico Fellini vedrà Magnani come simbolo di Roma, nella sequenza a lei dedicata di *Roma* (1972), quando la riconosce come «lupa e vestale, aristocratica e stracciona, tetra, buffonesca...». Ma forse vale anche per Pasolini la risposta, ironica e decisa, che Magnani rivolge a Fellini mentre chiude il portone del palazzo lasciando fuori la cinepresa: «A' Federi', va' a dormi', va' – e, alla richiesta di rispondere a una domanda: – No, nun me fido, ciao. Buonanotte!». In effetti Magnani sembra non fidarsi neanche di Pasolini, quando i due si incontrano per le riprese di *Mamma Roma*. Non si fida di lui quando si ribella alle inquadrature brevi e brevissime che finiscono per comprimerne le posture e i movimenti d'attrice (cfr. Zabagli 2019). Non si fida quando si sottrae al confronto con gli attori non professionisti: «I ragazzi che tu dirigi, che tu plasmì, [...] sono molto più autentici di me. È un paragone che io non devo far fare al pubblico», dichiara (Pasolini 1998b, p. 1849). Non si fida quando il regista vuole trasformarla in un corpo iconico, che si fa memoria del cinema e insieme marca ideologica, in qualche modo irreggimentando la tensione performativa dell'interprete e facendola rientrare «buona buona» dentro la sua forma.

*Mamma Roma* appare allora come frutto del contrasto fecondo tra la corporeità, disordinata e ossimorica, di Magnani, in tutte le sue emanazioni – il distendersi delle posture nel gioco d'attrice, le variazioni della voce, dal canto all'urlo alla risata – e la tensione astrattiva di Pier Paolo Pasolini che mira a fissarla in una icona, figura simbolica che rappresenta un'essenza, un assoluto scolpito nel mito e non più vivo nella confusione del reale. È giusto da questo dissidio che germina la potenza del film.

## 2. Corpo, voce, primi piani

*Mamma Roma* si apre con Magnani «in piedi, scarmigliata, folle, dentro lo stanzone dell'osteria» (Pasolini 2001, p. 155). La voce si alza, acuta, nelle prime battute che sgorgano dalla «bocca violenta» e nelle risate sguaiate che scoprono i «denti insolenti» (de' Giorgi 2017, p. 197) che sembrano provenire da tutto il corpo dell'attrice, con le gambe che si piegano e un braccio tra le ginocchia, come a sostenerne il peso, o che la fanno dondolare sulla sedia, il capo rovesciato all'indietro e le braccia dietro la testa [fig. 1]. Poi, il canto. La voce si modula negli accenti mordaci degli stornelli, anch'essi sovente percorsi dal riso; la postura in piedi, il busto eretto e le 'zinne' messe in evidenza da un abito lustrato e aderente. Qui Magnani è corpo erotico, esibito nella figura florida e nella 'prepotenza del busto' (ancora con de' Giorgi); corpo performativo che lavora con la voce e le membra dispiegando la sua fisicità di interprete; e insieme persona divistica, giacché il suo è anche un corpo cinematografico. Difatti la sequenza richiama alla memoria di chi guarda i ruoli di *chanteuse* e *soubrette* portati sulle scene dei teatri di



Fig. 6 Anna Magnani in *Mamma Roma* (1962) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 7 Fotogramma tratto dal film *Mamma Roma* (1962) di Pier Paolo Pasolini



rivista e varietà d'anteguerra (cfr. Mariani 2022) e poi ripresi nei film interpretati nello stesso giro di anni e anche subito dopo la guerra, con i personaggi di Fanny in *Cavalleria* (Goffredo Alessandrini, 1936), Loletta Prima in *Teresa Venerdì* (Vittorio De Sica, 1941), Lidia in *Il bandito* (Alberto Lattuada, 1946), la fioraia del Pincio dell'episodio viscontiano di *Siamo donne* (1953), Tortorella in *Risate di gioia* (Mario Monicelli, 1960). Ancora la voce, modulata su toni più acuti e penetranti, è la chiave delle sequenze al mercato, in un'ulteriore riaffiorare della memoria cinematografica, questa volta nei tratti della fruttarola Elide di *Campo de' fiori* (Mario Bonnard, 1943).

La prima delle due sequenze celebri delle soggettive indirette libere mostra il tornare sulla strada di Mamma Roma; ma l'eros legato al ruolo di prostituta lascia spazio al definirsi del carattere della protagonista. La protagonista cammina per le strade di Roma, nella notte, dopo avere dato l'addio alla 'vita' [fig. 2]. Una piccola teoria di comprimari le si affianca offrendo una sponda ai suoi racconti, che in entrambe le sequenze ne rievocano il passato, inversioni diverse. Pressoché priva di montaggio, la prima soggettiva indiretta libera concede a Magnani agio nei movimenti e nel dispiegarsi del monologare. Lo sfondo nero, appena rischiarato dai cerchi di luce dei lampioni, non offre appigli alla visione, che dunque si concentra sull'assolo dell'interprete. È una performance costruita per intero sulla gestualità e sulla voce. Il corpo dell'attrice è scuro, appena modellato dal vestito nero, e si confonderebbe nell'oscurità se non fosse per il triangolo dello scollo profondo che fa risaltare il biancore della pelle del décolleté, degli avambracci e del volto, incorniciato dal foulard che le cinge il collo. Così sono le mani e il viso, e in particolare la bocca scura di rossetto, a sostenere il gioco dell'attrice. Libera dai tagli di montaggio secchi che segmentano il resto del film in inquadrature brevi, Magnani può costruire la lunga sequenza a suo modo. Emerge qui la formazione teatrale dell'attrice fondata sulla tecnica imitativa (cfr. Vicentini 2007): il fluire dei movimenti delle mani, che seguono il ritmo delle parole, lega in un gestire continuo molte delle pose caratteristiche dei modi recitativi tipici della tradizione performativa italiana e intesi a restituire con evidenza e immediatezza gli affetti dei personaggi (cfr. Tognolotti 2022).

Ma è la risata a punteggiare il monologo e a segnare il carattere della personaggio. Come nella sequenza iniziale, Magnani ride con tutto il corpo: si ferma per un momento, le gambe si piegano, il bacino si sposta all'indietro e le braccia si posano sulle ginocchia. Pieno, emanato dalle labbra aperte, il riso sale dalla gola dell'attrice e ne scuote la figura, come portandone a galla gli affetti. Quando vi si abbandona Mamma Roma sembra potersi liberare di un passato opprimente – il matrimonio impostole con un uomo vecchio e disgustoso nella prima versione, le nozze con un pregiudicato nella seconda – che ne hanno compresso i desideri chiudendola nella normatività patriarcale. Il suo ridere è come un urlo che, smorzato il portato drammatico, diviene affermazione di un sé resistente che rivendica la propria libertà davanti all'ostilità dell'altro e delle cose. È davvero il riso della Medusa così come lo evoca Hélène Cixous in un saggio celebre (1975), figura sorridente e sovversiva capace di minare la cultura patriarcale esaltando le potenzialità e la molteplicità del femminile.

Accanto al riso, è l'andatura a marcare la performance. Deciso, le falcate ampie, il passo dell'attrice segna lo spazio, ne traccia i confini e lo fa proprio. La corsa di Pina in *Roma città aperta* era l'ultimo gesto appassionato di una vittima sacrificale; rapidi, scomposti e subito interrotti, quei movimenti spezzati dalla morte chiudevano il destino della protagonista dentro un perimetro già delineato da altri. La camminata di Mamma Roma – che torna poco dopo, quando con il figlio entra nel nuovo appartamento, prova tangibile di una esistenza migliore infine conquistata – porta un segno diverso; è l'incedere fermo di



una personaggio che tenta di decidere il suo destino, nonostante i ricordi dolorosi, nonostante la presenza minacciosa di Carmine, nonostante l'indifferenza del figlio. Il motivo della donna che cammina, con il suo portato di libertà e indifferenza alle norme dominanti che confinano le figure femminili negli spazi chiusi della domesticità, si intreccia qui con l'irrompere della soggettività desiderante della personaggio (cfr. Carnicé Mur 2022; sulla figura della *flâneuse*, cfr. Tognolotti 2020). Poi, sul finire, quel passo si ammorbidisce in un accenno di danza, un cha cha cha che allenta la tensione sciogliendola nella gioia di una libertà intravista e già assaporata.

Nella seconda occorrenza della soggettiva indiretta libera, che precede di poco la fine del film, il tono è più dimesso. Carmine ha costretto Roma a tornare sulla strada con la minaccia di rivelare al figlio il suo passato di prostituta. L'incedere della protagonista è titubante, lento. La risata appare forzata, amara, e si muta quasi subito in pianto trattenuto. La gestualità è decisamente più contenuta: le mani e le braccia non fanno da contrappunto al monologo ma restano conserte, a segnalare un «mal de panza» che indica la sofferenza interiore della personaggio e che è reso dall'attrice con un altro suo gesto ricorrente, le mani soprammesse sul ventre [fig. 3]. Se per Pina quella postura esprimeva la gioia della donna innamorata che aspetta un bambino, e per Serafina Delle Rose, nella prima sequenza di *The Rose Tattoo*, segnalava il desiderio sessuale, per *Mamma Roma*, nonostante il suo nome contenga e anzi esibisca la dimensione materna, il contatto delle mani col ventre è un atto di protezione prima di tutto verso se stessa: un tentativo di tenersi insieme, di difendere quell'esistenza che ha cercato tenacemente di costruire e che adesso sembra sfuggirle, senza che lei possa agire («de quello che uno è, la colpa è solo sua», ripete). In quel gesto si scorge un atto estremo di «riconoscere e rappresentare la propria presenza, di renderla visibile e reale sull'immagine» (Carnicé Mur 2022, p. 20): un desiderio di restare dentro l'immagine quando la sua silhouette non sembra più stagliarsi con forza ma svanire nell'oscurità dello sfondo notturno.

I due piani sequenza rendono intera la performance dell'attrice e segnano dunque l'emersione più decisa del corpo performativo, che forza la struttura del film allentandola e, si direbbe, adattandola a sé. Ma anche le scelte stilistiche di regia che dominano il resto della pellicola si rivelano produttive. Difatti la spinta dirompente della performance, irreggimentata dentro la cornice del primo piano, si carica di una straordinaria forza espressiva. Così il film esalta l'attrice nella sua doppia misura performativa: mostra la messa in forma del corpo, di taglio teatrale, nel piano sequenza e mette in luce il lavoro cinematografico dell'attrice nel primo piano.

Accade ad esempio poco dopo la metà del film, quando *Mamma Roma* e *Biancofiore* imbastiscono un ricatto ai danni del proprietario di una trattoria, così che costui sia costretto ad assumere Ettore come cameriere, e che quest'ultimo finisca per dimenticare Stella, la ragazza della quale si è innamorato ma che Roma non approva. Gli occhi cerchiati dalle occhiaie, il volto pallido ritagliato sullo sfondo notturno, l'attrice sorride con le labbra mentre istruisce l'amica e il suo protettore sul da farsi; lo sguardo però resta cupo e il tono, spigliato all'inizio, si oscura anch'esso quando Roma viene a parlare di Stella. Il ritmo della dizione rallenta e le sonorità della voce si fanno basse, quasi drammatiche, a caricare il primo piano di una tensione narrativa via via più opprimente.

Così anche nella sequenza melodrammatica dello scontro con Carmine, sul finire del film. La camera stringe sull'attrice inquadrandone da vicino i lineamenti, le pupille infossate e piene di rabbia, le occhiaie scure e profonde, in un lavoro sulla fotogenia del volto che riempie lo schermo e avvolge chi guarda in una tensione emotiva palpabile, quasi

tattile. Tutto accade a partire dal primo piano, affidandosi alla espressività dell'attrice concentrata nell'ascoltare le accuse, ingiuste e crudeli, dell'uomo, che dopo averla sfruttata la ritiene responsabile della sua sconfitta esistenziale. La voce di Magnani si fa bassa e sussurrata; il respiro è affannato e mette in evidenza il petto, il reggiseno che s'intravede sotto la vestaglia, la materialità di un corpo che da erotico si fa discinto, lasciando trasparire umiliazione e sconfitta (cfr. Pesce 2022, p. 160) [fig. 4]. Poi, le accuse di Carmine si fanno più feroci, e il volto dell'attrice cambia: gli occhi e le labbra divengono due linee sottili, a rattenere la rabbia che sale. Infine, quando i due si scontrano, la recitazione coinvolge tutto il corpo dell'interprete, ma la camera non si allontana di molto e stringe sul corpo di lei che si divincola, in quella gestualità rapida e scomposta adottata da Magnani negli snodi più drammatici dei suoi lavori: in *Roma città aperta*, quando Pina sfugge alla stretta di coloro che la trattengono per inseguire la camionetta che porta via Francesco, e in *The Rose Tattoo* (Daniel Mann, 1955), nella sequenza dove il prete cerca di contenere la disperazione della donna quando questa si rende conto del tradimento da parte del marito. Qui vediamo quasi solo le braccia dell'attrice che prima cerca di accoltellare Carmine e poi si sottrae alla presa di lui, e che sembrano voler forzare i confini dell'inquadratura che ne contengono a stento la furia. La sequenza si chiude con l'attrice a terra, ripresa dall'alto, in una posa che ricorda la morte di Pina, le gambe scoperte dalla gonna sollevata: ancora una volta la figura discinta è segno di una disfatta [fig. 5].

Infine, la morte di Ettore. Mamma Roma apprende la notizia al mercato, e il suo grido disperato («Ettore!») mentre cerca di sfuggire agli abbracci di chi le sta vicino è senz'altro memore della sequenza centrale di *Roma città aperta*, nonostante Pasolini scelga di filmarla da lontano e in continuità, allontanandosi dunque dalla scelta rosselliniana che aveva privilegiato la rapidità dell'azione e la ripresa segmentata dal montaggio. Poco prima, uno straordinario primo piano si era soffermato ancora una volta sull'attrice, la fronte aggrottata, i lineamenti segnati, raggelati in una maschera tragica, immobili se non per il chiudersi e riaprirsi delle palpebre: un'inquadratura che sembra conservare l'eco visiva del PPP viscontiano del finale di *Bellissima*, quando la protagonista osserva non vista il provino della figlia messa in ridicolo dai produttori, ma che qui acquista una profondità ancora maggiore per l'appunto grazie allo spessore del corpo cinematografico di Magnani, deposito vivente e insieme memoria fossile del suo recitare [fig. 6]. Invero il fallimento dell'esistenza di Mamma Roma significa anche la sconfitta del cinema neorealista e della sua ideologia, ovvero della fiducia che quel cinema riponeva nella possibilità di costruire una nazione migliore dalle ceneri del regime. Nella celebre inquadratura rosselliniana che la vede figura di Cristo in una Pietà rovesciata, Pina muore perché il figlioletto e gli altri ragazzini che sul finale camminano tenendosi abbracciati abbiano un mondo migliore; in *Mamma Roma* è Ettore a morire come Cristo perché, quasi vent'anni dopo, di quel mondo migliore non c'è traccia. Qui la visione pessimistica di Pasolini e la sua capacità di vedere lontano, nei destini di un paese segnato da uno 'sviluppo senza progresso', incontra la straordinaria potenza espressiva dell'attrice, capace di condensare il dolore indicibile di un'esistenza distrutta in un gesto semplice, mangiare pane e latte: un po' come il caffè preparato dalla servetta in *Umberto D.* (Vittorio De Sica, 1951).

Chiude il film l'urlo muto dell'attrice, ripresa mentre corre verso il piccolo appartamento; ad abatterla non una scarica di proiettili ma due immagini in controcampo che rispondono alle sue occhiate, disperate come le panoramiche della poesia pasoliniana: la vista degli abiti del figlio abbandonati sul letto e l'apparire nella cornice della finestra di una Roma fatta di terreni incolti, di palazzi nuovi e orribili e, dietro, la cupola della chiesa di San Giovanni Bosco che balugina da lontano. È una interpretazione muta che si affida



alla forza dei gesti e dello sguardo spegnendo la voce e la risata che avevano modulato l'intero film. *Mamma Roma* non grida, ma prima chiude gli occhi e poi li spalanca di nuovo, quasi costretta a osservare quel controcampo [fig. 7]: e quella modernità violenta, che la ha schiacciata, la ammutolisce e pare accecarla, come se lo sguardo di Medusa, questa volta in senso classico, le si ritorcesse contro. Il suo è un volto di morte: ancora nella parola poetica pasoliniana, una «figura masaccesca deteriorata, / con guance bianche bianche, / e occhiaie nere opache» (Pasolini 2009b, p. 1095).

### Bibliografia

- M. CARNICÉ MUR, 'La politica dell'attrice. Creazione e soggettività in Anna Magnani', in G. CARLUCCIO, F. MAZZOCCHI, G. MUGGEO, M. PIERINI (a cura di), *Effetto Magnani. Sguardi sull'attrice e sulla diva*, Imola, Cue Press, 2022, pp. 12-24.
- H. CIXOUS, *Le Rire de la Méduse et autres ironies* [1975], Paris, Galilée, 2010.
- E. DE' GIORGI, *Ho visto partire il tuo treno* [1992], Milano, Feltrinelli, 2017.
- L. MARIANI, 'Un'attrice 'unica' e un 'altro' linguaggio nel teatro del Novecento', in G. CARLUCCIO, F. MAZZOCCHI, G. MUGGEO, M. PIERINI (a cura di), *Effetto Magnani*, pp. 26-39.
- P. P. PASOLINI, 'Donne di Roma', in S. WAAGENAAR, P.P. PASOLINI, *Donne di Roma. Sette storie di Pier Paolo Pasolini, 104 fotografie di Sam Waagenaar*, Milano, il Saggiatore, 1960, ora in P.P. PASOLINI, *Romanzi e racconti. 1946-1961*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998a, pp. 1542-1551.
- PASOLINI, *Diario al registratore*, in ID., *Romanzi e racconti. 1962-1975*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998b, pp. 1831-1851.
- P.P. PASOLINI, *Mamma Roma*, Milano, Rizzoli, 1962, ora in ID., *Per il cinema*, I, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, pp. 151-263.
- P.P. PASOLINI, *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961, ora in ID., *Tutte le poesie*, I, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2009a, pp. 889-1060.
- P.P. PASOLINI, *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1964, ora in ID., *Tutte le poesie*, I, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2009b, pp. 1079-1270.
- P.P. PASOLINI, 'La comicità di Sordi: gli stranieri non ridono', *Il reporter*, 19 gennaio 1960, ora in F. ZABAGLI (a cura di), *Mamma Roma. Un film scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini*, Bologna-Portofino, Edizioni Cineteca di Bologna-Cinemazero, 2019, pp. 31-33.
- S. PESCE, 'Il discinto e il glamour. I costumi di Anna Magnani nella messa in scena del corpo maturo', in G. CARLUCCIO, F. MAZZOCCHI, G. MUGGEO, M. PIERINI (a cura di), *Effetto Magnani*, pp. 158-170.
- C. PONTILLO, '«Lei non può che esprimersi cantando». Anna Magnani nello sguardo di Pier Paolo Pasolini', in G. CARLUCCIO, F. MAZZOCCHI, G. MUGGEO, M. PIERINI (a cura di), *Effetto Magnani*, pp. 54-63.
- C. TOGNOLOTTI, 'Cartografie di emozioni. Luoghi e corpi del cinema di Marina Spada (Come l'ombra, 2006)', *CoSMo. Comparative Studies in Modernism*, 17, 2020, pp. 1-12.
- C. TOGNOLOTTI, 'Il gesto e la voce. *The Rose Tattoo* e il sapere attoriale di Anna Magnani', in G. CARLUCCIO, F. MAZZOCCHI, G. MUGGEO, M. PIERINI (a cura di), *Effetto Magnani*, pp. 40-53
- F. ZABAGLI (a cura di), *Mamma Roma*.
- C. VICENTINI, *L'arte di guardare gli attori: manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*, Venezia, Marsilio, 2007.



«*Magicamente solidali*». *Silvana Mangano e Pier Paolo Pasolini*  
di Massimo Fusillo

One of the most representative actresses of Pasolini's cinema is certainly Silvana Mangano, whose face has contributed to defining Pasolini's poetics of cinema. The contribution traces the film production of the poet-director and – in a comparison with the interpretations of Mangano in *La terra vista dalla luna* (1967), *Edipo re* (1967), *Teorema* (1968) – offers an analysis of their artistic relationship in the light of perspectives linked to the 'spectralization' of the image and the perturbing.

Il 16 novembre del 1968, nel pieno del processo a *Teorema*, Pier Paolo Pasolini pubblica sul *Tempo illustrato* una *Lettera aperta a Silvana Mangano*, sottolineando di aver scelto questa formula insolita proprio per dare più valore al suo scritto e al suo gesto. E in effetti è un testo di grande bellezza, che prende spunto dall'amarezza per la sensazione di non averle dato piena soddisfazione con il lavoro comune, solo in parte stemperata dal piacere di vedere a Parigi il successo che sta avendo l'altro grande film girato insieme in quegli anni, *Edipo re*. Buona parte della *Lettera* sviluppa un'interpretazione della figura di Dioniso, dio della metamorfosi e dell'irrazionalità, capace di passare, nella suprema indifferenza, da giovane pieno di grazia e bellezza a criminale feroce. Sulla base di questo grande mito che era stato uno dei sottotesti di *Teorema*, Pasolini delinea un rapporto ambivalente fra regista e attrice, basato su identificazione e specularità. Entrambi hanno riconosciuto Dioniso, non lo hanno rifiutato come ha fatto il mediocre buon senso della società contemporanea; ma questa esperienza di felicità ha provocato un vuoto e una paura, a cui rispondono in modi antitetici: Pasolini con un impegno nevrotico, Mangano con una nevrotica indifferenza. Prima di questo parallelismo contrastivo, Pasolini schizza un ritratto molto suggestivo di Mangano, che vale la pena citare per intero:

Ma torniamo alla nostra amarezza (di cui la soddisfazione parigina non è che una contraddittoria conferma). Amarezza, come stato diffuso e non realizzato di nevrosi. Nevrosi, come conflitto di conformismo e di anticonformismo. Di paura e di coraggio. Di grazia e d'impotenza. In modo così diverso, così profondamente diverso, ambedue ne siamo vittime. Forse su questa amarezza – che ci consente di lavorare con grande animo e con poca speranza direi... stoicamente – si fonda la nostra collaborazione così magicamente solidale. Siamo ugualmente puntuali e ligi come ragazzini bravi a scuola, non è vero?, e abbiamo un ben radicato senso del nostro dovere: non mancheremmo mai alla nostra parola... Non mi era difficile 'contemplare' tutti questi aspetti della tua natura – puntualità, senso del dovere, lealtà – mentre lavoravamo insieme, nel Marocco, a Roma, a Milano. Ed è tutto questo, strano a dirsi, che produce il mistero della tua bellezza. La tua bellezza amara: che si offre, incumbente, come una teofania, uno splendore di perla; mentre in realtà, 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. Senza che ce lo siamo mai detto (dato il selvaggio pudore) la mia anima era spesso con te, dietro quel vetro (Pasolini 1999, p. 1140).

È un brano tutto giocato su ambiguità, sdoppiamenti e contraddizioni, che culmina in un lirismo pieno, nel momento in cui Pasolini evoca una categoria fondamentale per la sua poetica in generale, e in particolare per la sua reinterpretazione del mito: il mistero, intrinsecamente insolubile a differenza dell'enigma, che può essere sciolto con le armi della ragione (opposizione esplicita in *Affabulazione*). La matrice antropologica emerge chiaramente attraverso il termine teofania, che sarà fondamentale anche in *Medea* e che proviene direttamente da Eliade (2008); un tecnicismo subito trasfigurato nel magnifico sintagma «uno splendore di perla».

Leggere Silvana Mangano nella chiave dello sdoppiamento, come fa qui Pasolini a vari livelli, è un'operazione critica certamente interessante ed efficace: lo ha fatto Federico Rocca (2008) nella sua monografia dedicata all'attrice. Possiamo ricordare due esempi lampanti: *Anna* di Alberto Lattuada (Italia 1951), un melodramma sulla rinuncia amorosa in cui Mangano interpreta una suora ex cantante notturna; l'antitesi fra le due versioni della protagonista, fra il passato di sensualità esplosiva e il presente di rigore ascetico, scandisce tutto il film soprattutto a livello visuale, a partire dal paratesto delle locandine [fig. 1]. L'altro film da citare è un *peplum* interessante e raffinato, frutto di vari sceneggiatori importanti (Franco Brusati, Mario Camerini, Ennio de Concini, Hugh Gray, Ben Hecht, Ivo Perilli, Irwin Shaw), *l'Ulisse* di Mario Camerini (Italia 1954), in cui Mangano interpreta gli archetipi della femminilità presenti nell'*Odissea*, Penelope e Circe; quindi la sposa casta e fedele, e la maga seduttrice; santa o puttana, secondo l'efficace slogan del femminismo storico. Gli sceneggiatori hanno inoltre unificato le due figure di Calipso e Circe, per ottenere una maggiore concentrazione drammatica, producendo così un'immagine doppia e speculare del femminile. La seduzione centrifuga e la passione centripeta sono dunque due facce della stessa medaglia. Il volto ieratico e magnetico di Mangano, con i suoi occhi lunghi e obliqui, evocati anche nel bel quadro astratto che le dedicò Willem de Kooning [fig. 2], diventa così un elemento polivalente e sfaccettato (cfr. Fusillo 2018).

Per Pasolini Silvana Mangano ha rappresentato soprattutto una teofania, una rivelazione del divino che si concretizza attraverso i linguaggi non verbali, un'immagine materna astrale e quasi metafisica, che contiene però un suo lato oscuro e perturbante. Questa componente notturna di Mangano assume i connotati dell'eros



Fig. 1 Silvana Mangano nella locandina del film *Anna* (1951) di Alberto Lattuada



Fig. 2 Willem de Kooning, *Excavation* (1950) ©2018 The Willem de Kooning Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York



Fig. 3 Silvana Mangano in *La terra vista dalla luna* (1967) di Pier Paolo Pasolini



scandaloso: l'incesto sentito e vissuto dalla Giocasta di *Edipo re* o la promiscuità compulsiva della madre in *Teorema*.

Nella sua lettera postuma a Silvana Mangano, Antonello Trombadori scrive: «tu possiedi [le virtù] della poesia, del gesto e del silenzio» (citato da Rocca 2008, p. 21). Sono le virtù più adatte al cinema pasoliniano, che è un cinema poco verbale, antiletterario, fortemente visivo, scaturito, come recita la dedica di *Mamma Roma*, dalla «fulgurazione figurativa» dovuta alla lezione di Roberto Longhi. Per questo Mangano sarà sempre per Pasolini innanzitutto un'immagine pittorica, fantasmatica e materna: quindi con due connotazioni quasi antitetiche, dato che la prima è incorporea, la seconda invece nasce da un legame stretto con il corpo.

La sua prima apparizione è in uno degli episodi comici girati con Totò e Ninetto Davoli, capolavori misconosciuti dallo stesso autore, calati in una peculiarissima dimensione fiabesca, picaresca e surreale. Ne *La terra vista dalla luna* (nel film collettivo *Le streghe*, Italia 1967, grande omaggio alla diva), Mangano è Assurdina, giovane sordomuta che appare all'improvviso alla coppia di padre e figlio in cerca di una moglie/madre; le due inquadrature frontali (la seconda molto ravvicinata) [fig. 3] enfatizzano il senso di teofania che pervade tutto l'episodio, in cui la protagonista interpreta una letteralizzazione della metafora 'angelo del focolare', soprattutto nel finale, in cui ritorna nella casa dopo la morte. L'interazione fra la poetica di Pasolini e la creatività attoriale di Totò produce, come sempre, ambivalenze e sdoppiamenti fra il comico e il surreale, non senza un chiaro sottotesto perturbante. Questo è evidente nella scena in cui Assurdina finge di voler suicidarsi dal Colosseo, e muore per colpa di una buccia di banana lasciata cadere da una coppia di turisti americani che sembra uscita da una commedia di Charlot (l'uomo è interpretato da Laura Betti). E l'ambivalenza è il contributo co-autoriale più incisivo che Mangano offre al film: una recitazione svolta tutta dal corpo, dal gesto, dal volto, dal sorriso, in cui il riso popolare assume spesso, all'improvviso, un'ombra indefinibile di turbamento.

Il concetto di immagine fantasmatica può essere una guida efficace nel nostro percorso. Il cinema di Pasolini si presenta programmaticamente come cinema di corpi e luoghi: di una fisicità piena e diretta. Ma in tutta la sua opera serpeggia una tendenza contraria, che contrappunta e contraddice la cifra dominante: una tendenza



Fig. 4 Silvana Mangano in *Edipo re* (1967) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 5 Silvana Mangano in *Edipo re* (1967) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 6 Silvana Mangano in *Morte a Venezia* (1971) di Luchino Visconti

onirica, incorporea, alla smaterializzazione dell'immagine, che possiamo chiamare spettralizzazione, ispirandoci a una corrente di studi denominata per l'appunto *spectral turn* (cfr. Del Pilar Blanco, Pereen, 2013). La spettralizzazione si interseca spesso, in Pasolini, con la rappresentazione del desiderio, che, come sappiamo bene da Lacan, è intrinsecamente fantasmatico. Un primo film fondamentale è, ovviamente, *Edipo re*: un film che si misura con gli spettri di Marx e Freud, figure che hanno segnato profondamente la formazione culturale di Pasolini, e da cui si stava staccando sempre più intorno al 1967. La presenza dei due maestri del sospetto (soprattutto di Freud, ovviamente) si percepisce ampiamente nel prologo e nell'epilogo contemporaneo che incorniciano il film: se il primo rievoca in forma fortemente lirica l'infanzia e il complesso di Edipo, il secondo raffigura la sua sublimazione nell'attività di poeta, sintetizzando nell'immagine delle fabbriche la propria fase marxista. Una fase in fondo superata dal finale e dal suo riacciarsi all'inizio, esplicitando, nell'ultima battuta «La vita finisce dove comincia», una visione ciclica del mondo che si sostituisce alla teleologia del pensiero di Marx (e di Freud).

La spettralità dell'*Edipo re* di Pasolini non deriva solo dal misurarsi con i fantasmi ideologici del proprio passato; deriva soprattutto dall'uso massiccio di stilemi che smaterializzano l'immagine, come i travelling a mano, i campi totali desertici che producono l'effetto dell'indistinto, le varie soggettive quando sono instabili, e soprattutto le innumerevoli inquadrature in controluce, che innervano il *leitmotiv* del rapporto fra vedere e sapere, anticipando simbolicamente la cecità finale dell'eroe.

La spettralizzazione coinvolge ampiamente anche la figura di Giocasta, a cui la rilettura pasoliniana di Sofocle ha dato un rilievo assoluto, a partire dal prologo autobiografico: la scena iniziale dell'allattamento vuole riprodurre il punto di vista del bambino che vede la realtà per frammenti e dettagli, e si bea nella contemplazione del volto della madre, in un lungo primo piano intensificato dall'incipit del Quartetto delle dissonanze di Mozart [fig. 4], unico brano di musica occidentale di tutto il film; il lunghissimo primo piano del volto di Mangano si stempera in un bianco metafisico, e dà all'immagine materna un'idealizzazione incorporea. Molto pregnante anche la scena in cui il bambino, ora non più neonato, guarda dal balcone i genitori che ballano a una festa in un appartamento di fronte nel cortile: una sorta di versione poetica e cinematografica della scena primaria. I due genitori sono infatti due ombre che si scorgono sulla tenda, con



Fig. 7 Valentina Restivo, *Silvana Mangano*, 2022 @Valentina Restivo



Fig. 8 Silvana Mangano ne *Il Decameron* (1971) di Pier Paolo Pasolini



un effetto di spettralizzazione applicato al desiderio infantile e al suo voyeurismo, e veicolato attraverso il dispositivo visivo più classico trasmesso dal Rinascimento al cinema: la finestra.

Dopo il prologo e l'antefatto della tragedia, Giocasta diventa il fulcro della rilettura pasoliniana di Sofocle, e quindi del terzo movimento del film. Ed è un fulcro che corrisponde abbastanza chiaramente alla lettura di Schopenhauer (nella lettera a Goethe dell'11 novembre 1815) e al principio di piacere di Freud, come ci conferma fra l'altro questa dichiarazione del regista: «Scrivendo da *pasticheur* la sceneggiatura, ho distribuito Giocasta nel tempo, anche se essa è un personaggio senza tempo: sola sensualità e volontà di non sapere» (Pasolini 1992, p. 323), in uno scritto in cui immagina Mangano diretta da Jonas Mekas per propugnare la propria teoria del cinema come lingua della realtà.

Giocasta-Mangano ottiene un rilievo in primo luogo figurativo; a questo proposito Pasolini sfrutta la tecnica cinematografica che Christian Metz chiama «inserto diegetico dislocato» (Metz 1989, p. 174): all'interno di un dato contesto narrativo viene interpolato un piano che sposta l'immagine in un altro spazio e in un altro contesto. Grazie a una serie di questi inserti noi assistiamo alle reazioni di Giocasta che ascolta l'evolversi degli eventi chiusa nella camera da letto; pur senza scompaginare la struttura drammatica di Sofocle, il personaggio della madre-sposa compare così fin dall'inizio del dramma, prima del suo ingresso effettivo nella dinamica dialogica. Si tratta anche qui di un vero e proprio *leitmotiv* che ritorna con lievi variazioni: gli inserti riproducono la stessa inquadratura in campo medio di Giocasta che sorride, mentre nella colonna sonora continua il dialogo fra i personaggi [fig. 5]. Ed è lo stesso sorriso enigmatico e conturbante che aveva la madre del prologo e che era stato ritratto in primo piano alla prima spettacolare apparizione della regina, nella festa popolare che segue la vittoria sulla Sfinge, quando arriva assieme a Creonte-Carmelo Bene, e scambia con Edipo un primo sguardo ambiguo e intenso.

Proprio perché non interrompono il dialogo e creano invece una dissociazione fra colonna sonora e colonna visiva, questi inserti su Giocasta sottolineano i momenti pregnanti, e danno allo scandalo dell'eros incestuoso tanto un valore simbolico, quanto una dimensione lirica ed elegiaca.

Se *Edipo re* affronta l'archetipo mitico del desiderio e dei suoi tabù, *Teorema* è il film di Pasolini che tratta direttamente i meccanismi base del desiderio, in una forma geometricamente allegorica, come suggerisce il titolo. Tutto ruota infatti attorno a una figura ambigua e perturbante che possiamo definire uno spettro del desiderio: è l'ospite misterioso che giunge all'improvviso in una casa alto borghese e ne sconvolge l'equilibrio, avendo rapporti sessuali con ognuno dei suoi componenti, e che altrettanto inspiegabilmente sparisce, provocando una serie di reazioni significative (follia, compulsività sessuale, fuga nel deserto, sublimazione artistica). Silvana Mangano appare anche in due film di Luchino Visconti che affrontano, in forme diverse, lo stesso schema dell'incontro perturbante con il dionisiaco: *Morte a Venezia* (1971), in cui è la madre di Tadzio, pura immagine divinamente fantasmatica [fig. 6]; e *Gruppo di famiglia in un interno* (1974), in cui incarna al contrario la volgarità degli arricchiti: anche in questo caso dunque con una specularità significativa. L'ospite misterioso di *Teorema* può essere letto come incarnazione metaforica del Dio del vecchio testamento e/o di Dioniso, in quanto il desiderio in epoca neocapitalista, secondo Pasolini, funge come sostituto del sacro. Oggi la destabilizzazione masochistica che provoca in tutte le identità e i ruoli suona inevitabilmente e profondamente queer (cfr. Guarracino 2022).



Dopo la sua sparizione l'ospite diventa uno spettro mentale e ossessivo con cui tutti i personaggi si misurano. La reazione della madre, impersonata da Mangano, è la promiscuità sessuale: va alla ricerca di ragazzi che ricordano l'ospite [fig. 7], con cui consuma rapporti fugaci sempre dominati da un feticismo sacrale degli abiti, e ambientati in una periferia urbana spettrale, ripresa dall'auto in movimento; è una ricerca connotata esplicitamente di inquietudine religiosa: dopo un incontro sessuale, sola in macchina la madre lancia un urlo angoscioso, ed entra poi in una chiesa deserta di campagna, presso la quale ha prima consumato il rapporto, e poi scompare nell'inquadratura in controluce, con un altro effetto di spettralizzazione.

*Teorema* scandaglia dunque in profondità l'ambivalenza fra teofania e compulsività sessuale, trattandole come due manifestazioni della stessa ricerca inquieta, visualizzata dal volto ambiguo, profondamente perturbante di Mangano. L'ultima apparizione dell'attrice nel cinema di Pasolini è brevissima, limitata a due inquadrature e non accreditata: è l'immagine della Madonna nell'affresco che Giotto-Pasolini dipinge nel *Decameron* [fig. 8]. Ancora quindi un'immagine pittorica, un fantasma materno: un gesto di amicizia della grande attrice che suggella un rapporto intensissimo fatto di scambi e specularità, che fa di Mangano una delle co-autrici del cinema di Pasolini.

#### Bibliografia

- M. DEL PILAR BLANCO, E. PEREEN (eds.), *The Spectralities Reader. Ghosts and Hauntings in Contemporary Culture*, New York, Bloomsbury, 2013.
- M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni* [1948], a cura di P. Angelini, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- M. FUSILLO, '«La nostalgia per quello che non ho visto». Trasformazioni di Ulisse sullo schermo', in P. BOITANI, E. DI ROCCO (a cura di), *Dall'antico al moderno. Immagini del classico nelle letterature europee*, Roma, Fondazione Ettore Paratore-Edizioni di Storia e letteratura, 2015, pp. 157-166, ora in M. FUSILLO, *L'immaginario polimorfico. Fra letteratura, teatro e cinema*, Cosenza, Pellegrini, 2018, pp. 63-72.
- S. GUARRACINO, 'L'ospite inatteso: Teorema nell'arte digitale queer', in corso di pubblicazione presso Zibaldone. *Estudios italianos*.
- C. METZ, *Semiologia del cinema* [1968], Milano, Garzanti, 1989.
- P.P. PASOLINI, 'Perché quella di Edipo è una storia', in *Edipo re*, Milano, Garzanti, 1967, ora in ID., *Il Vangelo secondo Matteo. Edipo re. Medea*, Milano, Garzanti, 1992.
- P.P. PASOLINI, 'Lettera aperta a Silvana Mangano', *Tempo*, 47, 16 novembre 1968, ora in ID., *Scritti sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1140-1143.
- F. ROCCA, *Silvana Mangano*, Palermo, L'epos, 2008.



## *Marilyn, la diva ri-mediata con il «materiale della poesia»*

di Maria Rizzarelli

The essay analyzes the fleeting but unforgettable presence of Marilyn in a sequence of the montage-film *La rabbia* (1963). Although it is not an experience of directing actors, the encounter between Pasolini and the most famous diva of all time suggests an exemplary model of involving the faces and bodies of the star system into the writing of «cinema di poesia», which here is underlined looking both at the front of the screenplay (and therefore of the imagery evoked by the written word), and at that of editing and the more specific visual and cinematographic rhetoric.

Pur prediligendo nei suoi film un cast formato prevalentemente da attori non professionisti, Pasolini non disdegna di lavorare con i divi e le dive del grande schermo: da Anna Magnani a Orson Welles, da Totò a Silvana Mangano, da Maria Callas a Elsa de' Giorgi, i volti e i corpi delle star sfilano accanto a quelli dei ragazzi di borgata andando a comporre quel variegato paesaggio antropologico rappresentato dalla filmografia pasoliniana. Al di là della possibile individuazione di diverse fasi che segnano lo stile della direzione attoriale del regista, per lui il lavoro con l'attore – come egli afferma nel corso di un'intervista trasmessa dalla Televisione della Svizzera Italiana il 29 aprile del 1975 mentre sta lavorando a *Salò* – costituisce sempre la fase della «raccolta di materiale» (Pasolini 2001, p. 3016) grezzo che prenderà forma nel corso del montaggio. È in questa prospettiva che la fugace presenza di Marilyn in una breve ma intensa sequenza de *La rabbia*, può essere letta, per paradosso, come un esempio particolarmente significativo della poetica attoriale pasoliniana.

L'immagine della diva che Pasolini introduce nelle maglie del suo film di montaggio è in quel momento, a pochi mesi dalla tragica conclusione della sua esistenza, al culmine del processo di iconizzazione: l'operazione seriale di Warhol, infatti, aveva trasformato il volto dell'attrice nell'emblema della mercificazione dei soggetti umani dell'epoca post-moderna, di cui le stelle del cinema rappresentano appunto il simbolo più appariscente («come Marilyn Monroe [...] vengono esse stesse mercificate e trasformate nella propria immagine», Jameson 2015). Monroe diviene dunque rapidamente la personificazione di un tempo e del suo destino crepuscolare, ma sono soprattutto il suo carattere eccentrico e la sua improvvisa scomparsa a catturare l'attenzione di scrittori e intellettuali – quali appunto Pasolini – che puntano lo sguardo sulla sua personale e individuale tragica sorte.

L'incontro di Pasolini con il volto e il triste destino di Marilyn si compie attraverso la mediazione di un'altra stella, la diva-antidiva da lui più amata e cioè Laura Betti. I versi dedicati alla *dumb-blonde* pochi mesi dopo la sua morte vengono scritti infatti per il recital *Giro a vuoto n. 3* (messo in scena al Teatro Gerolamo di Milano il 12 novembre 1962), nel corso del quale Betti canta e recita testi di varia provenienza. Il componimento intitolato *Marilyn* viene eseguito una prima volta nel 1962 con l'accompagnamento musicale di Marcello Panni e poi reinterpretato nel 1995, in occasione del ventennale della morte di Pasolini, con il commento strumentale di Luigi Cinque. In mezzo alle due esecuzioni di Betti si inserisce la fondamentale ripresa del poemetto da parte dell'autore che, con poche varianti (lo spostamento di alcuni versi e soprattutto l'aggiunta di una colonna visiva



composta da immagini fotografiche della diva tratte dai rotocalchi), lo inserisce nel commento sonoro de *La rabbia*.

Pur non trattandosi dunque di un'esperienza di direzione attoriale, la relazione (ri)mediata di Pasolini con la stella più luminosa del firmamento hollywoodiano suggerisce un modello esemplare di assunzione di volti e corpi dello *star system* nelle maglie della scrittura del suo cinema di poesia, che qui si intende mettere a fuoco guardando sia al fronte della sceneggiatura e dunque dell'immaginario evocato dalla parola scritta, sia a quello del montaggio e della più specifica retorica visiva e cinematografica.

### 1. La stella della leggerezza

Il testo scritto per Betti, indirizzato alla star («tu povera sorellina minore») con un 'tu' che punta sulla empatica comprensione del suo iter di ascesa divistica, è costituito da tre gruppi di versi intervallati da un refrain che, con lievi variazioni, rappresenta la dialettica e crudele frizione fra la bellezza ingenua di Marilyn e le leggi del 'mondo' dello spettacolo:

Del mondo antico e del mondo futuro  
era rimasta solo la bellezza, e tu,  
povera sorellina minore,  
quella che corre dietro ai fratelli più grandi,  
e ride e piange con loro, per imitarli,  
e si mette addosso le loro sciarpette,  
tocca non vista i loro libri, i loro coltellini

tu sorellina più piccola,  
quella bellezza l'avevi addosso umilmente,  
e la tua anima di figlia di piccola gente,  
non ha mai saputo di averla,  
perché altrimenti non sarebbe stata bellezza.  
Sparì, come un pulviscolo d'oro.

Il mondo te l'ha insegnata,  
così la tua bellezza divenne sua (Pasolini, 2003,  
p. 1322).

Già dalla prima strofa emerge con chiarezza come questo frammento, che troverà posto nel film di montaggio, metta a tema, attraverso la figura della diva, «quella *bellezza tragica*, mortale e mortifera, che Paso-



Fig. 1 Fotogramma tratto da *La rabbia* (1963) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 2 Fotogramma tratto da *La rabbia* (1963) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 3 Fotogramma tratto da *La rabbia* (1963) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 4 Fotogramma tratto da *La rabbia* (1963) di Pier Paolo Pasolini



lini non ha mai smesso di interrogare, da *Accattone* agli incubi sessuali di *Salò*» (Didi-Huberman, 2021, p. 94). Non si tratta però di «un'allegoria astratta [...] e men che meno [di] un melodramma all'americana»; la sparizione di Marilyn incarna invece – come ha notato giustamente Georges Didi-Huberman – «un'antropologia politica del mondo contemporaneo», rispetto al quale la star mostra un ambivalente posizionamento, come «figura anacronistica tesa fra il “mondo antico” e il “mondo futuro”» (ivi, pp. 96-97). La seconda strofa, infatti, insiste sulla collocazione della bellezza dell'attrice fra due universi connotati negativamente (l'uno definito «stupido» e l'altro «feroce»), perché incapaci di accogliere l'innocenza barbarica di una bellezza che non può appartenere a nessuno dei due.

Dello stupido mondo antico  
e del feroce mondo futuro  
era rimasta una bellezza che non si vergognava  
di alludere ai piccoli seni di sorellina,  
al piccolo ventre così facilmente nudo.  
E per questo era bellezza, la stessa  
che hanno le dolci ragazze del tuo mondo...  
le figlie dei commercianti  
vincitrici ai concorsi a Miami o a Londra.  
Sparì come una colombella d'oro.

Il mondo te l'ha insegnata,  
e così la tua bellezza non fu più bellezza (Pasolini,  
2003, pp. 1322-1323).

È in virtù di tale precario equilibrio fra temporalità diverse, in questo essere «una forza del Passato» e «più moderna di ogni moderna» (potremmo dire citando i celebri versi di *Una disperata vitalità*, che Pasolini fa recitare ad Orson Wells ne *La Ricotta*), che il poeta riconosce la propria sorellanza con Marilyn. Inoltre, se nelle prime due lasse di versi la contrapposizione fra la diva e i due mondi fra i quali si trova a lottare è rappresentata in modo molto netto, nella terza, che segna l'epilogo della tragica vicenda, attraverso la trama aggettivale Pasolini allude alla inevitabile compromissione di Marilyn: nel suo concedersi allo sguardo del pubblico, nel suo obbediente «sorriso fra le lacrime», con la stupidità e la crudeltà delle due polarità storico-antropologiche entro le quali è possibile leggere il senso della sua scomparsa.

Ma tu continuavi a essere bambina,  
sciocca come l'antichità, crudele come il futuro,  
e fra te e la tua bellezza posseduta dal potere



Fig. 5 Fotogramma tratto da *La rabbia* (1963) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 6 Fotogramma tratto da *La rabbia* (1963) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 7 Fotogramma tratto da *La rabbia* (1963) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 8 Fotogramma tratto da *La rabbia* (1963) di Pier Paolo Pasolini



si mise tutta la stupidità e la crudeltà del presente.  
La portavi sempre dietro come un sorriso tra le lacrime,  
impudica per passività, indecente per obbedienza.  
L'obbedienza richiede molte lacrime inghiottite.  
Il darsi agli altri,  
troppi allegri sguardi, che chiedono la loro pietà.  
Sparì come una bianca ombra d'oro.

La tua bellezza sopravvissuta dal mondo antico,  
richiesta dal mondo futuro, posseduta  
dal mondo presente, divenne un male (*ibidem*).

Nella strofa conclusiva Pasolini guarda allo scenario *post-mortem* dell'attrice e vede in lei l'incarnazione di tutta un'epoca e del suo tramonto, quasi che l'intenso e drammatico percorso della star ne preannunci l'apocalittico destino di dissoluzione:

Ora i fratelli maggiori, finalmente, si voltano,  
smettono per un momento i loro maledetti giochi,  
escono dalla loro inesorabile distrazione,  
e si chiedono: «È possibile che Marilyn,  
la piccola Marilyn, ci abbia indicato la strada?»  
Ora sei tu, la prima, tu sorella più piccola,  
quella che non conta nulla, poverina, col suo sorriso,  
sei tu la prima oltre le porte del mondo  
abbandonato al suo destino di morte (*ibidem*).

Pasolini dà dunque il suo addio alla diva sulla soglia di un tempo di là da venire, immaginandola come «figura (laica) della Nuova storia» (Bazzocchi, 2021, p. 156), dialogando con il suo fantasma sul confine estremo dell'altro mondo, intuendo con empatica commozione quel grumo di infelicità irriducibile che traspare dietro le quinte del successo e della fama, e che si rivela essere il prezzo da pagare alla grande macchina dello spettacolo.

In questo denso requiem in versi Pasolini rappresenta inoltre l'attrice nella sua seducente corporeità, mista ad una leggerezza che appare misteriosamente incoerente rispetto alla pesantezza di una morte tanto improvvisa e crudele. La sua immagine è tutta scolpita da lemmi che, attraverso l'insistenza di diminutivi e vezzeggiativi, offrono un ritratto segnato dalla fragilità, dalla piccolezza. In più, nei versi di chiusura di ciascuna strofa, vengono evocate figure evanescenti per raccontare il mistero della scomparsa dell'attrice. Il «pulviscolo», la «colombella», l'«ombra» sono tutte metafore brillanti e luminose come l'oro; pur trasfigurate dagli accenti della poesia, tutte colgono il significato profondo e la natura fantasmatica della *star persona* nonché il valore illusorio della luce dell'universo divistico rispetto al quale, nella contrapposizione netta fra lo splendore del successo, l'inquieta esistenza e la tragica fine, Marilyn rimane l'icona più rappresentativa. Il ritratto *en poete* della Marilyn pasoliniana contribuisce a definire i toni e i confini della costellazione di tropi della leggerezza attraverso i quali molti scrittori hanno ritratto l'eccentricità della diva: si pensi all'inafferabilità del volo del colibrì ricamata da Capote, o ancora alle sfuggenti immagini della libellula di Parise o della farfalla di Tabucchi.



## 2. La poesia del montaggio

La ri-mediazione cinematografica del poemetto operata nel commento per *La Rabbia*, approfondisce e avvalorata quanto già contenuto nei versi regalati a Betti. L'apparizione del primo piano di Marilyn [fig. 1] fra le sequenze che compongono il *decoupage* del film del 1963, oltre a raffigurare uno dei momenti più alti della mitologia poetica della venere bionda, si offre come l'esempio più rappresentativo del dialettico *embodiment* di eccentricità ed esemplarità che rappresenta per Pasolini il modello divistico dell'attrice. Il medio-metraggio è realizzato a partire dal collage di frammenti del cinegiornale *Mondo Libero*, cuciti insieme attraverso una sapiente e originalissima operazione di risemantizzazione messa in atto in moviola, ed è scandito da un testo scritto per l'occasione, metà in prosa e metà in versi, affidato a due speaker d'eccezione del calibro di Renato Guttuso (che recita la «voce della prosa») e Giorgio Bassani (che presta il proprio accento a quella della poesia). Per Pasolini si tratta soprattutto di un esperimento orientato verso l'estrema valorizzazione dell'operazione del montaggio e che offre, altresì, la possibilità di una resa artistica del materiale grezzo su cui lavora, anche grazie alla colonna sonora costituita dal commento della *voice over*. L'autore stesso considera il film come una prova della sua personale ricerca formale e ritiene la breve sequenza dedicata all'attrice la parte più riuscita di tale sperimentazione. Come dichiara in un'intervista rilasciata a Maurizio Liverani e pubblicata su *Paese sera* il 14 aprile 1963:

Attratto da queste immagini ho pensato di farne un film, a patto di poterlo commentare con dei versi. La mia ambizione è stata quella di inventare un nuovo genere cinematografico. Fare un saggio ideologico e poetico con delle sequenze nuove. E mi sembra di esserci riuscito soprattutto nell'episodio di Marilyn. Ho lavorato per settimane e mesi: è stato un lavoro massacrante perché la moviola è già di per sé un lavoro terribile (Pasolini, 2001, p. 3067).

I quattro minuti dedicati alla diva sono composti dal montaggio di fotografie tratte dai rotocalchi, che si ripropongono a volte in sincrono con le ripetizioni di versi, creando una fitta trama iconotestuale tenuta insieme da echi, corrispondenze e «rime iconiche» (Bazzocchi, 2021, p. 155). La destinazione orale del componimento poetico (in entrambe le versioni) spiega, in parte, le caratteristiche della struttura sintattica e metrica. La ripetizione degli stessi moduli lessicali, entro cui si innesta una modificazione modulata dai lemmi aggettivali, risalta in vario modo nelle performances vocali di Betti e di Giorgio Bassani (lo speaker ingaggiato insieme a Renato Guttuso per l'interpretazione della *voice over* del film), contribuendo a far emergere le polarità all'interno delle quali è situato il ritratto di Marilyn e l'interpretazione della sua «starità» (Morin, 1995, p. 54).

Le inquadrature del volto e del corpo di Marilyn si alternano allo scorrere di immagini che raffigurano una processione religiosa, inquietanti manichini disarticolati, un incendio colossale e alcune apparizioni di Clarke Gable con una statuetta in mano, accostate analogicamente attraverso il commento musicale dell'adagio in sol maggiore di Albinoni e la mediazione di un commento tutto costruito su un *Leitmotiv* che ritorna nella matrice audio-visiva, ossessivamente, con lievi variazioni, sulla bellezza fragile e mortale dell'attrice.

<https://www.youtube.com/watch?v=PzVy13g4uUw>

I ritratti di Norma Jeane bambina e ragazzina [figg. 2-4] aprono e chiudono la sequenza e si alternano a quelli di Marilyn ormai divenuta una celebrità. Le foto che rappresen-



tano l'immagine pubblica della diva sembrano tutte accomunate dal sorriso obbediente cui allude il testo [fig. 5]. Pasolini pare insistere sull'esibizione del corpo consegnato agli sguardi impietosi del pubblico dei fan cui si riferiscono altri scatti, muovendo la mdp sulla superficie della pagina del rotocalco, mettendo a fuoco i dettagli della ingenua offerta della nudità da parte dell'attrice, indugiando per esempio sui suoi «piccoli seni di sorellina», sul suo «ventre così facilmente nudo» [fig. 6]. Nei tre momenti in cui vengono pronunciati i versi che richiamano l'improvvisa scomparsa della star («Sparì come un pulviscolo d'oro», «Sparì come una colombella d'oro», «Sparì come una bianca colomba d'oro») l'obiettivo sembra accarezzare il corpo di Marilyn, che indossa un candido vestito ornato di piume, distesa sul sofà, nel ritratto realizzato da Richard Avedon nel 1957 [figg. 7-8]. Il biancore che si aggiunge all'oro nella versione del commento sembra proprio un'emmanazione della foto. La scelta, l'accostamento e il lavoro compiuto da Pasolini nell'assemblaggio delle fotografie, oltre a creare un supporto visivo e a suggerire le fonti delle tessere che compongono l'immaginario mediatico entro cui ha preso vita e ha trovato la morte la star persona di Marilyn nell'interpretazione consegnata ai versi per Betti, possono essere considerate come un pattern estremamente rappresentativo dell'operazione di risemantizzazione che il regista ha attuato ogni qual volta ha scelto di accostarsi ai volti e ai corpi di attori e attrici ormai celebri. Quello che Pasolini scrive a Maria Callas nel 1969, in una lettera composta durante la lavorazione di *Medea*, vale come dichiarazione della poetica attoriale sperimentata in passato, che probabilmente nel collage delle immagini di Marilyn realizzato per *La rabbia* ha già trovato il suo esempio paradigmatico.

Cara Maria,

stasera, appena finito di lavorare, su quel sentiero di polvere rosa, ho sentito con le mie antenne in te la stessa angoscia che ieri tu con le tue antenne hai sentito in me. Un'angoscia leggera leggera, non più che un'ombra, eppure invincibile. [...] Era il sentimento di non essere stata del tutto padrona di te, del tuo corpo, della tua realtà: di essere stata "adoperata" (e per di più con la fatale brutalità tecnica che il cinema implica) e quindi di aver perduto in parte la tua totale libertà. Questo stringimento al cuore lo proverai spesso, durante la nostra opera: e lo sentirò anch'io con te. È terribile essere adoperati, ma anche adoperare. Ma il cinema è fatto così: bisogna spezzare e frantumare una realtà "intera" per ricostruirla nella sua verità sintetica e assoluta, che la rende poi più "intera" ancora. Tu sei come una pietra preziosa che viene violentemente frantumata in mille schegge per poter essere ricostruita di un materiale più duraturo di quello della vita, cioè il materiale della poesia.

È appunto terribile sentirsi spezzati, sentire che in un certo momento, in una certa ora, in un certo giorno, non si è più tutti se stessi, ma una piccola scheggia di se stessi: e questo umilia, lo so. Io oggi ho colto un attimo del tuo fulgore, e tu avresti voluto darmelo tutto. Ma non è possibile. Ogni giorno un barbaglio, e alla fine si avrà l'intera, intatta luminosità. [...] (Pasolini, 2021, p. 1383).

L'operazione compiuta 'per ordinare' la sequenza di Marilyn appare allora come una sorta di *mise en abyme* inconsapevole del metodo pasoliniano nella direzione di attori e attrici: le foto utilizzate per il montaggio de *La rabbia* riproducono il processo tipico dello *star system*, che "adopera" persone che si lasciano "adoperare", ma lo riscrive e risemantizza in funzione della propria intenzione espressiva. I frammenti di Marilyn sui quali Pasolini lavora non sono il frutto del suo shooting, teso a neutralizzare e a decostruire le abilità performative degli attori (come nel caso di Anna Magnani, di Totò o altri celebri interpreti), ma appaiono i residui di un cannibalico processo messo in atto dalla società



dello spettacolo. Eppure le «mille schegge» raccolte dal suo sguardo poetico colgono un attimo decisivo del «fulgore» della diva e ci restituiscono, anche se condensata in pochi minuti, l'«intatta luminosità» della sua icona.

### Bibliografia

- M.A. BAZZOCCHI, *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, Bologna, il Mulino, 2021.
- M.A. BAZZOCCHI, *Alfabeto Pasolini*, Roma, Carocci, 2022.
- L. CINQUE, 'Do you remember Marilyn? Quando registrammo la Marilyn di PPP con Laura Betti', *Nazione indiana*, 4 novembre 2015, <https://www.nazioneindiana.com/2015/11/04/do-you-remember-marilyn/> [accessed 20 ottobre 2022].
- R. CHIESI, 'Il mosaico elegiaco di Pasolini', *Cineforum*, 478, ottobre 2008, pp. 45-46.
- G. DIDI-HUBERMAN, *Sentire il grisou* [2014], a cura e con la trad. it. di F. Fogliotti, Napoli-Salerno, Orthotes, 2021.
- H. JOUBERT-LORENCIN, *Portrai du poète en cinéaste*, Paris, «Cahiers du Cinema», 2005 (in particolare le pp. 137-143 dedicate alla *Rabbia*).
- F. JAMESON, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* [1984], trad. it. M. Manganelli, Fazi, Roma, 2015, Edizione del Kindle.
- E. MORIN, *Le Star* [1972], trad. it. di T. Guiducci, Milano, Olivares, 1995.
- P.P. PASOLINI, *La rabbia* [1963], in ID., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, 1, pp. 353-413
- P.P. PASOLINI, 'Il potere e la morte' [1975], in ID., *Per in cinema*, 2, pp. 3013-3018.
- P.P. PASOLINI, *Marilyn*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, 2, pp. 1322-1323.
- P.P. PASOLINI, *La rabbia*, a cura di R. Chiesi, Bologna, Cineteca di Bologna, 2008.
- P.P. PASOLINI, *Le lettere*, nuova edizione a cura di A. Giordano, N. Naldini, Milano, Garzanti, 2021.
- S. RIMINI, *Con occhi torbidi e innocenti. Laura Betti nel cinema di Pasolini*, Lentini (SR), Duetredue edizioni, 2021.
- S. RIMINI, M. RIZZARELLI, 'Primi Sondaggi per una teoria dell'attore secondo Pasolini', *Studi pasoliniani*, 15, 2021, pp. 93-103.
- M. RIZZARELLI, 'Un blob su commissione: La rabbia di Pier Paolo Pasolini', in I. Crotti, E. Del Tedesco, R. Ricorda, A. Zava (a cura di), *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*. Atti del convegno annuale della Mod (Padova-Venezia, 16-19 giugno 2009), Pisa, ETS, 2011, II, pp. 267-276.
- M. RIZZARELLI, 'Una rabbia non catalogabile. Pasolini e il montaggio di poesia', *Engramma*, 150, ottobre 2017 < [http://www.gramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3328](http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3328) > [accessed 20 ottobre 2022].
- M. RIZZARELLI, '«Tre donne intorno al cor mi son venute». Marilyn, Mangano, Callas nell'immaginario pasoliniano', *Studi pasoliniani*, 16, 2022, pp. 41-52.



## *Parola musicale e parola teatrale. L'oralità in Pasolini*

di Francesco Ceraolo

Focusing on music in Pasolini's cinema, the contribution retraces part of the film production of the poet-director with the aim of offering an interpretation of the musical component. Movies such as *La ricotta* (1963) and *Uccellacci e uccellini* (1966), or documentaries such as *Appunti per un'Orestiade africana* (1970), are therefore observed through the dialectic that the visual sequences establish with the oral component of the sound dimension.

### *1. La parola musicale*

C'è un elemento di ambiguità nell'uso della musica e della vocalità musicale nel cinema di Pasolini. Come ebbe modo di dichiarare, Pasolini non era un grande esperto di musica, eppure il ruolo che il regime musicale riveste nei suoi film è decisivo, necessario, quasi fosse del tutto connaturato all'immagine stessa. Scrive infatti ne *La musica del film*: «le immagini cinematografiche, riprese dalla realtà, e dunque identiche alla realtà, nel momento in cui vengono impresse su pellicola e proiettate su uno schermo, perdono la profondità reale, e ne assumono una illusoria». È solo la fonte musicale «che non è individuabile sullo schermo, e nasce da un "altrove" fisico per sua natura "profondo"» a sfondare «le immagini piatte, o illusoriamente profonde, dello schermo, aprendole sulle profondità confuse e senza confini della vita» (Pasolini 1979, pp. 114-115).

La musica è dunque una componente necessaria e dialettica dell'immagine cinematografica perché le consente di aprirsi alla vita, trasformando il suo rispecchiamento mimetico in un vero e proprio dispositivo totalizzante in grado di dare conto delle componenti noumeniche e fenomeniche del reale. È un aspetto decisivo della poetica pasoliniana che emerge chiaramente dall'uso che il regista fa, per esempio, del repertorio operistico ne *La ricotta* (1963) e *Uccellacci e uccellini* (1966). Se in *Accattone* (1961) e ne *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) la colonna musicale seguiva uno sviluppo interamente orientato verso un'autocoscienza della realtà stessa nell'immagine – si pensi all'uso enfatico e ripetuto della *Matthäus passion* di Bach in *Accattone* o della *Maurerische Trauermusik* di Mozart nella scena della crocifissione del *Vangelo* –, con *La ricotta* l'opera lirica entra per la prima volta nel repertorio pasoliniano in chiave interamente dialettica, in funzione di una totalizzazione in cui ciò che l'immagine mostra assume senso proprio a partire dal suo accompagnamento sonoro. È la melodia manipolata e stilizzata di «Sempre libera degg'io» da *La traviata* di Verdi a commentare beffardamente la corsa tragica all'acquisto della ricotta di Stracci, e poi la scena del banchetto fino alla sua morte sulla croce ne *La ricotta* [fig. 1]. La 'libertà' di *Traviata* di «folleggiar di gioia in gioia» diventa quella, rovesciata, di Stracci di correre libero nella campagna romana del set del film sulla passione di Cristo. Il brano musicale, in altre parole, costruisce con il visibile dell'immagine un vero e proprio rapporto dialettico, perché ne commenta in modo contrastivo e oppositivo l'azione (il dramma della morte di Stracci) portandola a quel livello di significato che non potrebbe appartenere semplicemente al suo registro visivo.

Lo stesso smarcamento dalla ‘musicalità’ della musica sacra verso l’oralità semantica di quella lirica lo ritroviamo, sempre in funzione dialettica rispetto all’immagine, nel sottofinale di *Uccellacci e uccellini*, quando Totò e Ninetto, ospiti del 1° Convegno dei Dentisti Dentisti assistono all’esecuzione camuffata della *Siegfrieds Rheinfahrt* dalla *Götterdämmerung* di Wagner. Il senso ‘orale’ della *Rheinfahrt* di Sigfrido, rovesciato in modo grottesco, è quello del viaggio di Totò e Ninetto verso la *Dämmerung* wagneriana, il «crepuscolo» delle «grandi speranze» evocato dal corvo-intellettuale togliattiano nel monologo della scena precedente, sullo sfondo di un quartiere EUR che è scenografia icastica di un mondo in rovina [fig. 2].

Nuovamente, non è la dimensione melodica del sinfonismo wagneriano ad essere funzionale alla costruzione della sequenza (che non è portata a coerenza nell’immagine, come nel caso della musica di Bach in *Accattone*), ma il modo in cui il suo portato semantico (il viaggio di Sigfrido) interagisce dialetticamente con il vagabondare senza meta di Totò e Ninetto. La vocalità operistica è la colonna sonora dell’immagine che commenta il visibile, ma assume significato in virtù del suo registro orale e non musicale che viene messo a confronto con ciò che il visibile mostra.

È il portato tematico-formale (la libertà di Traviata, il viaggio di Sigfrido) di qualcosa di non-visibile e inesprimibile che, posto a confronto con il visibile, compone la totalità strutturale dell’immagine sonora in Pasolini, come scrive egli stesso ne *Il cinema e la lingua orale* attribuendo alla musica il ruolo di mero ‘dilatatore semantico’:

Le parole della *Traviata*, dicono, sono sciocche e ridicole, esteticamente non solo prive di valore, ma anzi quasi offensive al buon gusto: eppure ciò non conta niente. È la musica che conta, dicono. Questa affermazione sembra così piena di buon senso, e invece è completamente insensata. Chi dice questo ignora la “ambiguità” della parola poetica: l’ineliminabile contrasto in essa tra “senso” e “suono”. [...] La musica distrugge il “suono” della parola e lo sostituisce con un altro. [...] Una volta sostituitasi al suono della parola, provvede poi essa a operarne la “dilatazione semantica”: e che po’ po’ di dilatazione semantica si ha nelle parole della *Traviata*! [...] Le parole non sono dunque affatto ancillari, nel melodramma: sono importantissime e essenziali (Pasolini 2015, pp. 266-267).

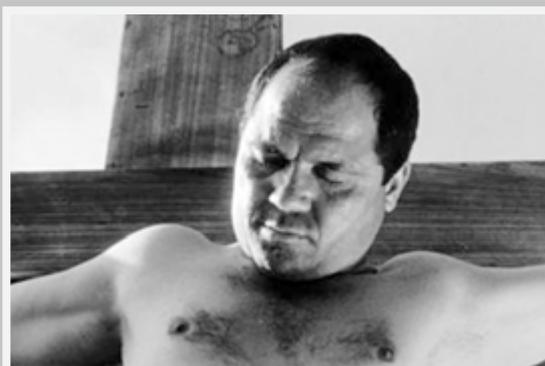


Fig. 1 Mario Cipriani ne *La ricotta* (1963) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 2 Totò e Ninetto Davoli in *Uccellacci e uccellini* (1966) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 3 Maria Callas in *Medea* (1969) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 4 Immagine riflessa di Pier Paolo Pasolini in *Appunti per un'Orestiade africana* (1970)



## 2. La parola teatrale

La parola orale dunque, pensata dialetticamente rispetto all'immagine, è una chiave decisiva per comprendere come in Pasolini si instaura il rapporto dell'immagine con il proprio registro sonoro. Un aspetto che accomuna Pasolini a Bellocchio, che negli stessi anni e sulla stessa Aria di *Traviata* costruisce il finale de *I pugni in tasca* (1965), e lo distanzia dall'uso invece autocosciente del regime operistico fatto da registi come Zurlini (si pensi all'uso dell'*Aida* di Verdi ne *La ragazza con la valigia*, 1961) e successivamente i fratelli Taviani (si pensi al *Tannhäuser* di Wagner ne *La notte di San Lorenzo* del 1982). Un tratto specificamente orale e 'anti-musicale' della vocalità in Pasolini che permette di comprendere il nesso tra la sua teoria del cinema e quella del teatro, che non a caso a partire dalla metà degli anni Sessanta lo porterà a trovare nella tragedia greca il referente simbolico e ideale della sua narrazione cinematografica sul presente, oltre che del suo Teatro di Parola come teorizzato nel *Manifesto per un nuovo teatro* (1968).

Come sottolinea Antonio Costa, in *Edipo re* (1967) e *Medea* (1969) assistiamo ad un movimento verso «un linguaggio pre-costituito, pre-esistente» grazie al quale teatro e cinema, «ciò che era stato diviso, si ricompone in conflittuale, e produttiva, unità» (Costa 1993, p. 144). Scrive Pasolini:

Facendo parlare ai miei personaggi il metalinguaggio della poesia [né naturalistica né informativa], risusciterei la poesia orale come una tecnica nuova, che non può non costringere a una serie di riflessioni: a) sulla poesia stessa, b) sulla sua destinazione (Pasolini 2015, p. 283).

L'intervento della 'poesia orale' tragica, l'uso poetico della parola nel cinema in rapporto con la dimensione vocale del racconto, si traduce in un ripensamento dell'ontologia stessa del suo «cinema di poesia» nella direzione del teatro. Il film per Pasolini diventa un luogo in cui far convivere «la Parola del suo teatro e il Corpo della sua teoria del cinema» (Costa 1993, p. 147). Due direttrici fino ad allora conflittuali che trovano un nesso grazie all'oralità della parola poetica, capace di veicolare le forze primigenie della realtà teatrale all'interno dell'azione cinematografica. Non è un caso che proprio in *Medea* Pasolini decida di destituire simbolicamente il portato musicale della parola a favore di quella orale doppiando la voce di Maria Callas e rendendola un puro volto [fig. 3]. Pasolini filma la Callas come fosse una «cantatrice muta» (cfr. Parigi 2016, pp. 281-289), attraverso un montaggio seriale di primi piani frontali e laterali del volto che, sottratto tanto allo psicologismo protomoderno del personaggio di Euripide quanto alle insorgenze preromantiche di quello di Cherubini, nelle intenzioni deve far emergere la forza antica del mito originario.

L'anno successivo a *Medea*, negli *Appunti per un'Orestide africana* del 1970 (girato come sopralluogo in Africa per la produzione successiva, mai effettuata, di un film sull'*Orestea* di Eschilo) il «"poema del Terzo mondo" raggiunge l'apice di ricerca formale e l'inveramento definitivo dell'incontro tra la parola orale, la scrittura tragica e la riflessione metadocumentaria» (Mileto 2023). Pasolini gira infatti un docu-film in cui la sua presenza fisica (il film inizia con la sua immagine riflessa in una vetrina; fig. 4) e vocale (la sua voce fuori campo racconta immagini-appunti che sarebbero dovuti diventare un'opera compiuta) fanno sì che il documentario diventi «un luogo di meditazione tra sé e il mondo» (Bertozzi 2018, p. 198). La parola poetica dell'*Orestea* «trasforma il racconto moderno di una tragedia in un processo di auto-analisi del regista a proposito della sua stessa opera» (Mileto 2023). Al piano oggettivo e mimetico dell'immagine egli infatti contrap-



pone quello soggettivo e orale del discorso meta-cinematografico, mescolando la parola poetica della tragedia di Eschilo con quella partecipativa del film 'da farsi', come scrive Pasolini nell'*Appendice* finale del testo che lo accompagna:

Il documentario, visivamente, sarebbe oggettivo: le sequenze del funerale sono sequenze di un funerale vero, le sequenze su una città moderna sono sequenze su una città moderna; è compito dello *speaker* – come nel documentario sull'India – di esprimere con chiarezza le intenzioni e le allusioni dell'*Orestide* negra da farsi (Pasolini 2001, pp. 1203-1204).

In altri termini, per Pasolini è la parola dello *speaker*, teatrale e meta-discorsiva allo stesso tempo, a fornire senso a ciò che si vede. La parola assume nuovamente un significato integralmente semantico e orale, che esattamente come ne *La ricotta* e in *Uccellacci e uccellini* si configura in chiave letteraria, cioè rifugge da qualsiasi drammaturgia sonora per costruirne una interamente verbale. Ritorniamo dunque al *Manifesto per un nuovo teatro* e alla sua matrice gramsciana e idealistica, secondo cui è proprio in contrapposizione alla musica che la parola è intesa quale veicolo di un linguaggio «nazionale» e anti «cosmopolitico» (Gramsci 1975, Quaderno 23, p. 2195), che invece caratterizza tanto il medium musicale quanto quello cinematografico: «la musica» ha, in una certa misura, «sostituito, nella cultura popolare, quella espressione artistica che in altri paesi è data dal romanzo popolare», e i «genii musicali» hanno avuto «quella popolarità che invece è mancata ai letterati» (Gramsci 1975, Quaderno 9, p. 1136). Perché, si chiedeva Gramsci, «la “democrazia” artistica italiana ha avuto una espressione musicale e non “letteraria”? Che il linguaggio non sia stato nazionale, ma cosmopolita, come è la musica, può connettersi alla deficienza di carattere popolare-nazionale degli intellettuali italiani? [...] Ecco la ragione del “successo” internazionale del cinematografo modernamente» e prima, della musica (Gramsci, 1975, Quaderno 23, p. 2195).

La voce negata di Maria Callas, la dilatazione semantica operata dal suono sul valore verbale delle parole di *Traviata* o la riduzione del sinfonismo wagneriano alla sua componente drammatica, sono precisamente il modo in cui Pasolini, sulla scia di Gramsci, costruisce il senso 'anti-cinematografico' e 'anti-musicale' della sua oralità.

### Bibliografia

- F. CERAOLO, *Opera*, in R. DE GAETANO (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, II, Milano, Mimesis, 2015, pp. 361-428.
- A. COSTA, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, UTET, 1993.
- M. BERTOZZI, *Documentario come arte*, Venezia, Marsilio, 2018.
- A. GRAMSCI, *Quaderni dal carcere*, Torino, Einaudi, 1975.
- A. MILETO, *Dal teatro di parola ai “cori tragici” del cinema. La resurrezione della “poesia orale” nei documentari pasoliniani*, in F. CERAOLO, A. FRATTALI, M.C. PROVENZANO (a cura di), *Corpo, rito, parola. Il teatro di Pier Paolo Pasolini*, Lecce, Salento University Publishing, 2023 (in corso di pubblicazione).
- S. PARIGI, *La cantatrice muta di Pasolini*, in L. AVERSANO E J. PELLEGRINI (a cura di), *Mille e una Callas*, Macerata, Quodlibet, 2016.
- P.P. PASOLINI, *La musica del film*, in A. BERTINI, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1979.
- P.P. PASOLINI, *L'Atena bianca*, in ID., *Per il cinema*, I, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1202-1204.
- P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2015.



«*I borghesi son tutti dei porci, più sono grassi più sono lerci*». Ugo Tognazzi attore-funzione in *Porcile* di Pasolini

di Gabriele Rigola

If a certain critical attention has been paid to non-professional actors and recurring figures in Pasolini's cinema, the role of professional stars and actors in his work is still little investigated. By questioning acting professionalism in Pasolini's cinema, the article focuses on Ugo Tognazzi's acting in the film *Porcile* (1969).

L'opera cinematografica di Pier Paolo Pasolini si serve, fin dai suoi esordi, di una modalità peculiare di scelta e messa in scena delle figure attoriali, usufruendo di una singolare mescolanza tra comparse, non professionisti, amici e intellettuali vicini al regista-scrittore, e attori celebri dello *star system* italiano e internazionale. Se ai corpi della borgata, agli attori non professionisti e alle figure ricorrenti del suo cinema è stata dedicata una certa attenzione critica, ancora poco indagato è il ruolo di divi e attori professionisti nella sua opera, soprattutto dalla fine degli anni Sessanta in poi (cfr. Rigola 2012-2013). Forse i casi più emblematici riguardano Anna Magnani, Orson Welles e Totò, ma tutto il cinema pasoliniano offre un vero e proprio campionario di attori trasversali utilizzati in ruoli differenti, in veste di protagonisti, comprimari, o come semplici meteore all'interno dei film (da Adriana Asti a Femi Benussi, da Alida Valli a Silvana Mangano, passando per Massimo Girotti, Caterina Boratto, Paolo Bonacelli, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia). Interrogare l'incidenza del professionismo attoriale in Pasolini significa a nostro avviso fare i conti con l'assenza di attorialità, o meglio con la subordinazione degli attori allo spirito pasoliniano che fa da sfondo alle pellicole. Nell'attrito tra l'ideologia dell'autore e la performance depotenziata degli attori professionisti risiede probabilmente un nodo euristico ancora tutto da esplorare.

Un film determinante in questo contesto è certamente *Porcile* (1969), che presenta – negli episodi che lo compongono – protagonisti estremamente diversi tra loro: nell'episodio desertico ambientato sull'Etna compare Pierre Clémenti, volto corrosivo del Sessantotto autoriale (cfr. Scandola 2022), che si porta dietro i ruoli interpretati negli anni immediatamente precedenti nei film di Costa-Gavras, Buñuel, Bertolucci, ma anche Caprioli (*Scusi, facciamo l'amore?*, 1968), in contemporanea con *I cannibali* di Cavani (1969). Nell'episodio contemporaneo compaiono diversi attori che costituiscono un vero e proprio cast funzionale al racconto delle vicende: Jean-Pierre Léaud, nel ruolo di Julian, rampollo borghese disinteressato al suo lignaggio che coltiva una segreta passione zoofila per i maiali. Accanto a uno dei volti più rappresentativi della Nouvelle Vague compare l'icona godardiana di questi anni, Anne Wiazemsky, nel ruolo di Ida (anche co-protagonista del coevo *Il seme dell'uomo* di Marco Ferreri). Vengono scelti inoltre Alberto Lionello (nel ruolo di Klotz, padre di Julian) e Ugo Tognazzi (Herdhitze), che recitano insieme al non attore Marco Ferreri. Come si vede un cast non casuale, che testimonia di rimandi e legami tra film, atmosfere, ruoli, e che fotografa un periodo particolarmente significativo del cinema italiano ed europeo e dei suoi protagonisti.

*Porcile* è ritenuto uno dei film più complessi di Pasolini, ma anche uno dei più lucidi e profondi. Il film si costruisce sulle antitesi e sulle contrapposizioni, a partire dalle ambientazioni e dalle storie narrate negli episodi: opposizioni tra il deserto e la città; le terre aride e il palazzo; il mito arcaico e l'industrializzazione; il mondo primitivo e quello capitalistico; il silenzio e la verbosità; i campi lunghi, l'ariosità delle inquadrature e il cinema da camera, ecc. Se vogliamo l'antitesi primaria riguarda la contrapposizione tra il cinema (il primo episodio era stato inizialmente pensato per un film) e il teatro (il secondo episodio doveva essere un dramma teatrale). Collocandosi nel pieno del cinema etno-antropologico del suo autore (a ridosso della lavorazione di *Medea*, 1969, e *Appunti per un'Orestide africana*, 1970) e a poca distanza dai progetti della 'Trilogia della vita', *Porcile* riconduce l'interesse pasoliniano verso una critica alla società borghese e le derive capitalistiche della classe media, mettendo già in scena elementi sadomasochistici che appariranno più tragici in *Salò* (1975). È però la metafora del divorare carne umana, e quindi dell'ingordigia del potere unita all'aberrazione fisica e sessuale, a fare di *Porcile* un apologo politico contro ogni vessazione, dove l'autenticità risulta l'unico antidoto contro le origini corrotte del potere costituito.

In questo quadro i corpi degli attori, soprattutto nell'episodio contemporaneo ambientato nel 1967 a Godesberg (allora città indipendente nel distretto di Bonn), acquistano un significato simbolico preciso. Ferreri incarna forse la linea più esplicita perseguita da Pasolini: il regista porta con sé le linee del suo cinema grottesco, corrosivo e anti-borghese fortemente vocato allo straniamento e all'apologo (cfr. Parigi 2022), qui espressi attraverso espressioni, monologhi, gesti (basti pensare al monologo dell'attore Ferreri sulle atrocità compiute dai nazisti durante la guerra, inframmezzato dalla visione di un suonatore d'arpa). Alberto Lionello e Ugo Tognazzi sono invece il tramite più diretto al comico e al racconto allegorico (forse anche alla commedia all'italiana: il trucco di Lionello parodizza Hitler, mentre Tognazzi in una battuta del film dice di essersi fatto una plastica facciale «all'italiana»). L'attore cremonese interpreta Herdhitze, rivale in affari e avversario politico di Klotz, ex nazista che ha cambiato fisionomia grazie a una plastica facciale per non essere perseguito, e che ricatta quest'ultimo perché a conoscenza dell'insana passione zoofila del figlio. La figura di Herdhitze viene annunciata nel lungo dialogo tra Klotz (Lionello) e Hans (Ferreri), come se se

Fig. 1 Ugo Tognazzi in *Porcile* (1969) di Pier Paolo PasoliniFig. 2 Ugo Tognazzi in *Porcile* (1969) di Pier Paolo PasoliniFig. 3 Ugo Tognazzi in *Porcile* (1969) di Pier Paolo PasoliniFig. 4 Ugo Tognazzi in *Porcile* (1969) di Pier Paolo Pasolini

ne aspettasse l'arrivo e venisse preannunciato il suo ingresso agli spettatori. Il primo fotogramma in cui compare il personaggio [fig. 1] mostra Tognazzi in un primo piano frontale mentre si accinge a entrare nella vicenda; questo momento istituisce anche l'ingresso di un trio attoriale particolarmente evocativo, perché raccoglie tre punti di riferimento del panorama recitativo (e registico) contemporaneo, cinematografico ma anche teatrale. Lionello, in questi anni, è impegnato come protagonista in alcune commedie (come *Togli le gambe dal parabrezza*, Massimo Franciosa, 1969) e nello spettacolo *Joe Egg* di Nichols, messo in scena da Mario Missiroli (che in *Porcile* doppia il personaggio interpretato da Ferreri). Tognazzi, dopo aver realizzato il suo secondo film da regista (*Sissignore*, 1968) sta lavorando al *Satyricon* di Polidoro (1969) e al *Commissario Pepe* di Scola (1969), ma si accinge anche ad interpretare il celebre ruolo di Alessio nel film *Splendori e miserie di Madame Royale* di Caprioli (1970).

Tognazzi ha dichiarato in varie occasioni che fu molto sorpreso e felice di ricevere l'invito di Pasolini, intellettuale che ammirava e stimava; ha anche ammesso, però, di non avere 'recitato' per Pasolini, ma di essersi prestato alle richieste dell'autore senza intervenire più di tanto, attenendosi a un testo per lui in buona parte incomprensibile. Sotto questo profilo è utile, a nostro avviso, avanzare la nozione di attore-funzione: Tognazzi (ma non solo) porta solo in parte il suo talento d'attore, mettendosi al servizio di un'operazione concettuale dove la figura attoriale diviene simbolica, allegorica e 'funzionale' al meccanismo significante del film. L'attore è una funzione e una componente dell'immagine, o un «corpo-vettore» (*ibidem*), che catalizza la forza espressiva della recitazione senza snaturarne la provenienza e la matrice originaria. Se si osserva in filigrana, infatti, il ruolo di Tognazzi, si rivelano agli occhi dello spettatore alcuni indizi, o sintomi stilistici, tipicamente tognazziani, che probabilmente sono anche serviti per rendere meglio consona la performance dell'attore rispetto alla volontà pasoliniana. Si nota l'inconfondibile tocco recitativo di Tognazzi nell'uso della voce (la risata, le pause tra una battuta e l'altra, il tono marcato alternato a sussurri) e nella postura, soprattutto nei momenti in cui monologa ascoltato da Lionello e Ferreri. L'inclinazione delle spalle, l'andatura, i micromovimenti facciali e lo sguardo luciferino [figg. 2-3] riconducono a elementi ricorrenti della performance dell'attore cremonese, che fa leva anche in questo ruolo sull'alternanza tra una modalità in levare e sommessa e un registro enfatico e sopra le righe (cfr. Rigola 2018). Vi sono anche momenti, nel film, che sembrano ricordare il ruolo di Tognazzi come testimonial di prodotti alimentari, per esempio in *Carosello*, come nei frammenti in cui viene immortalato mentre sorseggia un boccale di birra [fig. 4], negli anni in cui presta il volto alla sponsorizzazione di diversi marchi di birra.

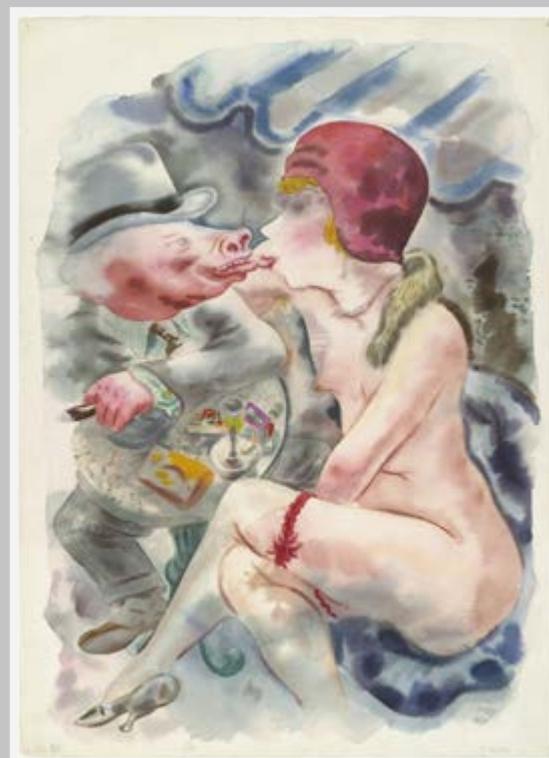


Fig. 5 *Circe*, George Grosz, 1927 (MoMA, New York)

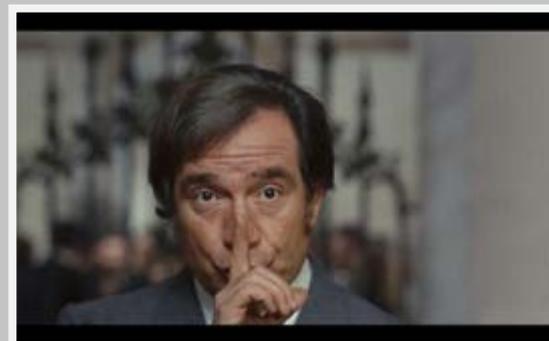


Fig. 6 Ugo Tognazzi nell'ultimo fotogramma di *Porcile* (1969) di Pier Paolo Pasolini



Sotto il profilo più allegorico il personaggio di Herdhitze, attraverso Ugo Tognazzi, è il tramite più diretto per la metafora dei borghesi-maiali, già presente in letteratura e in un'iconografia consolidata (basti pensare a George Grosz, esplicitamente citato nel film, e a opere come *Eclissi di sole*, 1926, e soprattutto *Circe*, 1927; **fig. 5**). Il ruolo di Tognazzi suggerisce una pista interpretativa esplicitamente politica: Herdhitze, ex criminale nazista senza scrupoli, 'recita' la parte del politico illuminato, l'uomo nuovo della Germania moderna, nascondendo a tutti il suo passato nonché le sue mire opportunistiche. Inoltre egli 'mette in scena', nel vero senso dell'espressione, il racconto dell'eros cannibalico che metaforizza il potere della classe borghese, narrando a Klotz l'indicibile segreto della zoofilia di suo figlio: verbalizzando ciò che è impossibile da immaginare, il personaggio permette al Padre (Klotz) di prendere coscienza della sua insana prole facendo uno scambio («una storia di maiali per una storia di ebrei»), e allo spettatore di visualizzare la metafora tra i corpi corrotti e i porci con cui Julian ha rapporti sessuali. Come accade spesso nel cinema di Pasolini, l'abiezione (in questo caso l'antropofagia o la zoofilia) è l'unico elemento di verità nella corruzione generale della politica, della società borghese e della stirpe, a cui non a caso Herdhitze-Tognazzi risponde con l'insabbiamento, con il riserbo, in quel primo piano finale [**fig. 6**] in cui intima ai contadini il silenzio più assoluto sulle sorti di Julian, divorato dai maiali. Ed è interessante che sia Tognazzi-Herdhitze a chiudere il film, a intimare il silenzio. Con la plastica facciale che gli ricostruisce il volto questo personaggio è una sorta di prototipo del recitante: esso è l'intermediario, colui che si presta al patteggiamento, che ha il compito di raccontare anche il volto indicibile del mondo, vestendo i panni di più persone e di più ruoli. Come emerge nel testo del brano di Giorgio Gaber, *I borghesi* (1971), dal disco *Il Signor G.*, che nel ritornello riattualizza l'immagine della borghesia animalesca («I borghesi son tutti dei porci / più sono grassi più sono lerci / più sono lerci e più c'hanno i milioni»), la corruzione della classe borghese è spesso messa in relazione con l'artificio della recitazione. Nel brano Gaber canta: «dopo un po' che li guardavo / mi si trasformavano / i gesti preparati, degli attori, attori consumati / che dicono la battuta e ascoltano l'effetto / e io ero lì come una comparsa, vivevo la commedia / anzi no la farsa». Attore-funzione ma anche attore-finzione, dunque, ossia involucro simbolico che s'incarica di portare su di sé tutto il peso dell'impostura e della contraffazione.

### Bibliografia

- A. MORAVIA, 'L'antropofago fa un comizio', *L'Espresso*, 28 settembre 1969.
- S. PARIGI, 'Marco Ferreri nella corte pasoliniana', in C. PONTILLO (a cura di), «*Lampeggiare nello sguardo*». *Attrici e attori nel cinema di Pasolini, Arabeschi*, 20, luglio-dicembre 2022 <[Marco Ferreri nella corte pasoliniana - Arabeschi Rivista di studi su letteratura e visualità](#)> [accessed 15.12.2022].
- P.P. PASOLINI, *Porcile, Orgia, Bestia da stile*, Milano, Garzanti, 1979.
- G. RIGOLA, *Una storia moderna: Ugo Tognazzi. Cinema, cultura e società italiana*, Torino, Kaplan, 2018.
- G. RIGOLA, 'Whose Consciousness? Professional Actors in Pasolini's Films', *La Valle dell'Eden*, 27, 2012-2013, pp. 149-159.
- A. SCANDOLA, 'Pierre Clémenti. Il ribelle dalle mani bianche', in C. PONTILLO (a cura di), «*Lampeggiare nello sguardo*», <[Pierre Clémenti. Il ribelle dalle mani bianche - Arabeschi Rivista di studi su letteratura e visualità](#)> [accessed 15.12.2022].



## **Dopo il genocidio. Politiche dell'attorialità in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*** di Giacomo Tagliani

By focusing on *Salò, o le 120 Giornate di Sodoma* (1975), this article investigates the relationship between the actorial dimension and the reflections about society and power that Pasolini was developing right in those years. Thus, the analysis of the self-reflexive component discloses a specific politic attitude, showing at the same time the complex poetics of acting conceived by the director throughout the years.

*Salò o le 120 giornate di Sodoma* costituisce per Pasolini una prima volta sotto tanti punti di vista. E non potrebbe essere altrimenti, dato che il film segna l'inizio di un nuovo corso a seguito della più famosa abiura nella storia del cinema, che con un colpo di penna prende le distanze dalla 'Trilogia della vita' degli anni Settanta, ripartendo piuttosto dalla produzione della fine del decennio precedente, *Teorema* (1968) e in parte *Porcile* (1969). Come noto, la distanza nasce da un'esigenza poetico-politica dopo il pieno riconoscimento di quella 'mutazione antropologica' occorsa in Italia con l'avvento della società dei consumi, al punto da spingere Pasolini a commentare, in riferimento a *Salò*: «è la prima volta che affronto il mondo moderno in tutto il suo orrore» (Pasolini 2001c, p. 3025). È un orrore, quello del mondo moderno, che travolge tutti gli aspetti del reale, inclusi gli stessi «innocenti corpi» (Pasolini 1999e, p. 600) dei ragazzi di borgata che il regista aveva messo in scena sino a *Il fiore delle Mille e una notte* (1974). Questo orrore, presumibilmente, non si limita a influenzare la dimensione contenutistica dell'opera, ma è capace di intaccare lo stesso piano dell'espressione filmica: e proprio nella dimensione attoriale dell'ultimo film sembra possibile rinvenire ulteriori tracce di quella riflessione su politica e società che Pasolini stava conducendo.

### *1. Il casting come creazione*

Per un regista abituato a lavorare con attori non professionisti scritturati dopo incontri fortuiti o casting informali (cfr. Pasolini 1999f, p. 1514), è lecito aspettarsi che la radicale trasformazione da lui lungamente descritta assuma anche i contorni di un ripensamento del processo creativo. Pasolini stesso ne dà conferma più o meno esplicita durante un'intervista per la Televisione della Svizzera Italiana quando – alla domanda sui modi in cui il ricorso ad attori non professionisti influenzi il suo lavoro – traccia una netta demarcazione tra la sua opera in generale e *Salò*: mentre in passato il suo lavoro consisteva nel «raccolgere il materiale» per arrivare a «quel momento di verità che può essere lampeggiato nello sguardo, nel sorriso» durante le riprese, quest'ultimo film è invece «già girato, già montato», richiedendo «maggiore professionismo da parte degli attori» (Pasolini 2001b, p. 3016).

Letta fra le righe, questa dichiarazione evidenzia di un mutamento profondo nel suo approccio creativo. In un'intervista con Gideon Bachmann e Donata Gallo dell'agosto 1975,

Pasolini individua infatti nella scelta del cast il crinale tra «il momento in cui l'autore pensa e scrive il film» e «il momento in cui lo gira» (Pasolini 2001c, p. 3029) che prelude alla realizzazione dell'opera nella pienezza delle sue intenzioni, il punto di maggiore fibrillazione della sua attività registica, la soglia sulla quale sente di vivere completamente l'opera in costruzione attraverso la ricerca delle facce che ha pensato per il film:

La ricerca dell'attore è la cosa che mi prende perché in quel momento io verifico se le mie ipotesi sono state arbitrarie: cioè se ad una fisionomia che ho immaginato, corrisponde effettivamente il carattere che immagino debba avere. Quando ho bisogno di attori, che siano scanzonati, furbi, smaliziati, ma ancora un po' incerti e un po' buffi, non cerco dei giovani attori appena usciti dall'Accademia che rifacciano magari a stento il verso a quelli che invece vivono in una borgata di periferia e sono realmente così! Più semplicemente vado appunto in una borgata romana e cerco dei ragazzi che interpreteranno, in un certo senso, se stessi. Quando invece ho bisogno di qualcuno che reciti una parte più complessa allora faccio ricorso all'attore professionista, ma riduco questa scelta sempre al minimo indispensabile (ivi, p. 3030).

Il momento del casting non consente però soltanto di realizzare fedelmente il portato immaginativo della fase di progettazione attraverso la verifica delle ipotesi di partenza, ma anche di allargare l'orizzonte di senso del lavoro verso territori non necessariamente previsti, «perché il film, senza esserci ancora, comincia a fissarsi in queste facce che trovo e che a volte sono così autentiche da suggerirmi cose nuove, utili per il film» (*ibidem*).

La scelta degli attori rappresenta dunque per Pasolini una fase di piena creazione artistica che in *Salò* – film già girato e montato – sembra diventare puramente accessoria, probabilmente perché quel 'materiale' che avrebbe dovuto poi essere elaborato in fase di montaggio risulta irrimediabilmente compromesso da quel «genocidio ad opera della borghesia nei riguardi di determinati strati delle classi dominate» (Pasolini 1999b, p. 511). Viste la nettezza delle posizioni pasoliniane in merito al rifiuto verso i giovani sottoproletari prima tanto amati e la centralità della selezione degli attori nel processo di creazione filmica, stupisce il fatto che nelle interviste e nelle dichiarazioni che accompagnano la lavorazione del film

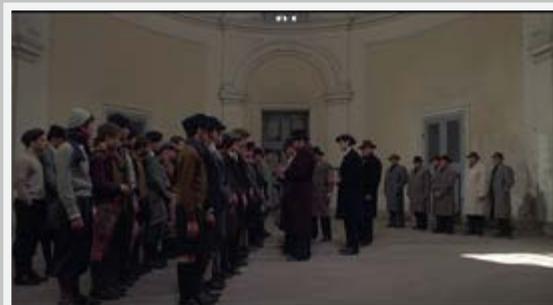


Fig. 1 Fotogramma tratto dal film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 2 Elsa de' Giorgi in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 3 Fotogramma tratto dal film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 4 Fotogramma tratto dal film *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pier Paolo Pasolini



tale nodo non sia mai affrontato, come se ci fosse uno scollamento tra il Pasolini regista e il Pasolini polemista.

## 2. *Salò, o del fare un film*

Seppure non esistano tracce scritte di questa presumibile 'crisi' nel metodo interno al processo creativo pasoliniano, sembra però essere proprio *Salò* a fornire indicazioni preziose circa una nuova poetica dell'attore in Pasolini nell'epoca successiva alla 'scomparsa delle luciole'. Vale la pena a questo punto ritornare sull'esplicita dimensione metafilmica dell'opera, già peraltro ampiamente notata. L'elemento più evidente è senza dubbio il vero e proprio casting che coinvolge le vittime da reclutare: ragazzi e ragazze sono riuniti in ambienti separati, passati in rassegna, analizzati e giudicati, e infine scelti o scartati [fig. 1]. Lo stesso – seppur in forma più sintetica – avviene con i collaborazionisti prima e – implicitamente – con le tre narratrici e la pianista: una lunga fase di selezione che occupa la prima parte del film. Tuttavia, l'analogia non sembra fermarsi a questa sequenza. Il film inizia infatti con un quaderno che circola tra i quattro signori protagonisti con un insieme di prescrizioni che conducono al coronamento della preparazione del piano, come dice il Duca (Paolo Bonacelli) ai suoi sodali subito dopo il matrimonio incrociato con le rispettive figlie, tenendo il quadernino tra le mani. 'Regolamenti', si legge sulla copertina, ma 'copione' potrebbe forse essere un valido sostituto, dato che il piano in questione consiste nei fatti nel far assumere posture sulla base di una serie di indicazioni narrative il cui canovaccio è esattamente il contenuto del quaderno, come emerge dalla lettura dal balcone della villa alle vittime e ai collaborazionisti che espone le linee di condotta generali da tenere nelle giornate successive. È da qui che inizia il film vero e proprio, cioè la realizzazione del piano di cui fa menzione il Duca.

Se si considera la struttura di *Salò* – costituita da un antinferno, un corpo centrale di tre gironi e una coda che rimane in relazione incerta di inclusione-esclusione con l'ultimo girone, quello del sangue, nella quale le torture e i supplizi si trasformano in spettacolo – si può facilmente constatare un'omologia con la tripartizione canonica della realizzazione filmica, scrittura o pre-produzione, riprese o produzione, montaggio o post-produzione, tra l'altro menzionata esplicitamente da Bachmann e Gallo nell'intervista citata in precedenza. Il momento della produzione è propriamente ciò che si svolge tra l'Antin-



Fig. 5 Paolo Bonacelli in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 6 Paolo Bonacelli in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 7 Aldo Valletti in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 8 Aldo Valletti in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pier Paolo Pasolini



ferno e la coda finale, con tanto di prove e sessioni di trucco [fig. 2]. Lo spettacolo finale, in un certo senso, può infine essere visto come il terzo e ultimo stadio della lavorazione filmica, quella del montaggio, accanto e in sovrapposizione con la pratica spettatoriale. La finestra con grata dalla quale i signori osservano le torture, infatti, non simula solo la relazione spettatore-schermo, ma mostra anche forme di manipolazione del materiale girato, mediante la soggettiva attraverso il binocolo rovesciato [fig. 3]. Tanto schermo quanto moviola, la finestra finale è supporto insieme trasparente e opaco che contiene un materiale solo parzialmente messo in forma, già pronto per la visione ma ancora necessitante di elaborazione ulteriore.

All'estremo opposto del film, allora, la scelta degli attori costituisce effettivamente quell'intermezzo cruciale tra la virtualità della sceneggiatura e l'attualizzazione delle riprese, tra antiferno e gironi, un momento di ricerca basto sulla pazienza di un incontro fortuito («tredici notti all'addiaccio mi son fatto per beccarlo», sentenza uno dei laidi aiutanti) o di un obiettivo lungamente perseguito («due anni amici, due anni che lo attendo», sogghigna soddisfatto Sua Eccellenza, il personaggio interpretato da Uberto Paolo Quintavalle). Se *Salò* si configura dunque come un vero e proprio 'oggetto teorico', la ragione profonda va ricercata nel cambiamento radicale che spinge all'abiura verso la produzione precedente e che definisce «un momento contraddittorio, di passaggio» (Pasolini 1999c, p. 2696) nel quale cinema e mondo procedono lungo direzioni divergenti; tra l'altro, a conferma di questo interesse metafilmico, il film successivo a *Salò* avrebbe dovuto essere «quello con Eduardo, che si chiamerà o *Il Cinema* o *Ta Kai Ta...*» (Pasolini 2001d, p. 3022). In tale scenario, la dimensione attoriale – nella cornice della poetica pasoliniana – non può che rappresentare lo snodo cruciale di questa autoriflessività politicamente marcata.

### 3. Dopo il genocidio

La classica distinzione tra attori professionisti e non professionisti, che struttura in modi peculiari l'approccio pasoliniano alla recitazione, in *Salò* viene mantenuta e insieme negata. I tre macrogruppi di personaggi che compongono la narrazione – i signori, le narratrici e i giovani articolati a loro volta in vittime, collaborazionisti e inservienti – definiscono tre approcci alla recitazione differenti. Ci sono anzitutto le «bellissime donne» (Pasolini 2001a, p. 2067), Elsa de' Giorgi, Caterina Boratto, Hélène Surgère e Sonia Saviange, quattro attrici professioniste che mettono in scena la loro stessa performance attoriale sino all'autocitazione, facendo emergere, in un complesso palinsesto intermediale, «le tracce di un'iconografia [...] che richiama una cornice divistica propria degli anni Trenta» (Pontillo 2022). Le giovani figure, nei diversi ruoli a loro assegnati, sono invece non professionisti, o «almeno in parte (le ragazze le ho dovute scegliere tra delle fotomodelle, perché naturalmente dovevano avere dei bei corpi e, soprattutto, non dovevano avere paura di mostrarli)» (Pasolini 2001a, p. 2067). I quattro signori sono l'esito della «solita contaminazione: si tratta di un generico che in più di vent'anni non ha mai detto una sola battuta, Aldo Valletti; di un mio vecchio amico delle borgate romane (conosciuto ai tempi di *Accattone!*), Giorgio Cataldi; di uno scrittore, Uberto Paolo Quintavalle, e infine anche di un attore, Paolo Bonacelli» (*ibidem*).

Se la contaminazione tra attori professionisti e non è tipica del metodo pasoliniano, più singolare risulta invece la dialettica tra mescolanza e distinzione alla quale dà origine in questo film. Da un lato, infatti, vi è una rigida partizione tra attrici che recitano e attori che assistono allo spettacolo [fig. 4], al limite subendolo; dall'altro, i quattro signori



– l'unico gruppo ibrido che contempla più o meno tutte le soluzioni proposte in passato da Pasolini – si fanno carico di mettere costantemente in comunicazione lo spazio della scena e lo spazio del pubblico, assumendo ora un ruolo ora quell'altro e coinvolgendo attori e spettatori in una performance interattiva e reversibile, come risulta evidente – in tutto il suo orrore – nella sequenza finale delle torture. Tale dialettica viene dunque assunta come principio strutturante della narrazione in una *mise en abyme* particolarmente sofisticata che non pertiene solo alla dimensione metafilmica, ma anche a quel principio di mescolanza indistinta prescritto dai 'Regolamenti' che presiede ai rapporti intersoggettivi dentro la villa.

Ma ancor più in generale, è qui forte l'eco di quella relazione ambigua tra vittime e carnefici che traccia l'insostenibilità morale del film, la sua «violenza che gli consente di *eccedere* le leggi che si dà una società, un'ideologia, una filosofia» (Barthes 2001, p. XXVII) e che costituisce il riflesso di quell'omologazione dell'*habitus* nazionale sulla quale Pasolini si era lungamente soffermato. Mai prima d'ora gli attori non professionisti hanno avuto un ruolo così particolare nei film pasoliniani. Contemporaneamente al centro e ai margini della scena, i ragazzi e le ragazze non agiscono e non parlano, ma si limitano a contemplare, al limite a subire senza opporre resistenza, suppellettili tra il mobilio decadente. Quando agiscono, agiscono da criminali, ma sempre assecondando ordini impartiti da altri. I loro bei corpi, levigati e puliti, sono distanti da quelli imperfetti ma vitali che ne attraversano la filmografia. I loro volti «non hanno nessuna luce negli occhi» (Pasolini 1999d, p. 544); non hanno voce, e quella che hanno – per implorare o lamentarsi – è asettica, la loro lingua fossilizzata. I tratti sui quali Pasolini insiste in pagine e pagine di interventi pubblici trovano piena espressione nel linguaggio cinematografico.

#### 4. *L'espressione del potere*

Se dalle giovani figure si sposta lo sguardo sui quattro signori, ecco che invece la parola diventa lo strumento ideale della potenza dispositiva della voce dell'autorità. Ne è emblema il Duca, a cui la mole di Paolo Bonacelli – unico professionista tra i quattro – conferisce il peso del comando. La risorsa principale alla quale ricorre è l'alternanza arbitraria tra gesto di rassicurazione e scatto violento, assecondando il principio da lui stesso enunciato che i fascisti sono «gli unici veri anarchici» una volta che si sono impadroniti del potere. L'anarchia del comportamento e l'imprevedibilità della reazione sono il materiale di base per la gamma espressiva di Bonacelli, che può permettersi, rispetto agli altri tre protagonisti, di modularla tra registri intermedi anziché solo tra estremi.

Questa modulazione è ben visibile nella scena di coprofagia imposta a Renata (Renata Moar) in lacrime per il ricordo della madre morta per cercare di salvarla. L'espressione di trattenuta soddisfazione con la quale il Duca interviene sul racconto della signora Maggi (Elsa de' Giorgi) per raccontare il matricidio da lui perpetrato anni addietro si allarga leggermente in un sorriso appena accennato di fronte al pianto della ragazza, in un'offerta di consolazione. L'iniziale distensione dei tratti facciali si alterna alla loro contrazione, in una continua micro-oscillazione espressiva che impedisce ogni stabilizzazione della tonalità emotiva. Dopo aver defecato sul pavimento, il Duca abbandona bruscamente la pacatezza dei modi per lanciare una serie di brevi ingiunzioni in un crescendo intensivo, che ne trasfigurano il volto [fig. 5]. Ottenuto l'esito voluto, il viso torna a distendersi, ora però in un ghigno violento che incarna la soddisfazione per l'arbitrio esercitato [fig. 6].

Nel dare vita a questo personaggio, Bonacelli si trova così di fronte a una scissione della sua immagine attoriale: da un lato conserva infatti la memoria di alcuni dei suoi ruoli più celebri sino a quel momento, in una sorta di crasi tra l'imperscrutabile Presidente civile dell'Inquisizione in *Giordano Bruno* (Giuliano Montaldo, 1973) e il violento Francesco Bonmartini in *Fatti di gente perbene* (Mauro Bolognini, 1974), dall'altro – secondo procedimento tipico pasoliniano – viene «spogliato del suo habitus» (Rimini, Rizzarelli 2021, p. 103) di decoro estremo per diventare protagonista di molte delle sequenze più disgustose del film, legate in particolare all'interazione con le deiezioni umane. Questa schizofrenia interna al ruolo non è solo una scelta di poetica attoriale, ma è anche la caratteristica decisiva per fungere da correlato visibile dell'analisi sulle forme del potere condotta da Pasolini negli ultimi anni di vita, mostrando nuovamente come la dimensione autoriflessiva del film, per quanto riguarda in particolare la dimensione attoriale, sia investita di un portato insieme teorico e politico.

Se ci poniamo sul lato opposto dello spettro recitativo, possiamo trovarne ulteriore conferma in Aldo Valletti, il Presidente, a cui presta la voce Marco Bellocchio. Se Bonacelli dà corpo al potere anzitutto attraverso la sua prestanza e presenza fisica, che può decidere di degradare a piacimento senza perdere autorità, Valletti è l'esatto opposto: un inetto con un accentuato strabismo, enfatizzato da molti primi piani quasi frontali [fig. 7], che si esprime quasi unicamente con «battute che interrompono improvvisamente la tensione della scena, la fanno crollare, scaricano nel gioco di parole insensato l'atmosfera drammatica del film» (Bazzocchi 2017, p. 106), come – tra i tanti esempi possibili – nella scena del banchetto di feci, dove la stupida freddura si accompagna al gesto ridicolo [fig. 8]. Curiosamente, Valletti dopo vent'anni di carriera muta diventa loquace solo per testimoniare l'incapacità del suo personaggio di comunicare, solo per dimostrare come la sua parola sia sostanzialmente priva di ogni efficacia dispositiva.

Eppure, il potere vive proprio in questo vuoto di senso, come lo stesso Pasolini ricorda in alcuni celebri passaggi. Come accade per gli altri tre sodali, Valletti dà corpo a un personaggio che incarna la facoltà del potere di mettere la forza in riserva, pronto a esibirla quando la situazione lo richiede, ad esempio nel finale, dove non a caso è il primo a comparire sulla scena delle torture. Più in generale, la recitazione rigida e stupidamente inespressiva, ai limiti della goffaggine, che caratterizza secondo gradi diversi i quattro libertini definisce esattamente la tonalità del potere contemporaneo al film secondo Pasolini: un potere grigio e inarticolato, che «da una decina d'anni le "teste di legno" hanno servito senza accorgersi della sua realtà» (Pasolini 1999a, p. 411). Si tratta di un potere reale di cui «abbiamo immagini astratte e in fondo apocalittiche» (*ibidem*): e donargli forma e corpo, a metà degli anni Settanta, diventa per Pasolini il compito politico principale.

### Bibliografia

- R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Torino, Einaudi, 2001.  
 M.A. BAZZOCCHI, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, il Mulino, 2007.  
 P.P. PASOLINI, 'L'articolo delle lucciole', in *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999a, pp. 404-411.  
 P.P. PASOLINI, 'Il genocidio', in *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999b, pp. 511-517.  
 P.P. PASOLINI, 'Tre riflessioni sul cinema' [1975], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999c, pp. 2694-2707.



- .P. PASOLINI, 'I giovani infelici', in *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, ora in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999d, pp. 541-547.
- P.P. PASOLINI, 'Abiura dalla *Trilogia della vita*', in *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, ora in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999e, pp. 599-603.
- P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, a cura di J. Duflot, Roma, Editori Riuniti, 1983, ora in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999f, pp. 1401-1550.
- P.P. PASOLINI, 'Il sesso come metafora del potere', *Corriere della Sera*, 25 marzo 1975, ora in ID., *Per il cinema*, II, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001a, pp. 2063-2067.
- P.P. PASOLINI, 'Il potere e la morte', intervista per la Televisione della Svizzera Italiana, 29 aprile 1975, ora in ID., *Per il cinema*, II, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001b, pp. 3011-3018.
- P.P. PASOLINI, '[Intervista rilasciata a Gideon Bachmann e Donata Gallo]', *Filmcritica*, 256, agosto 1975, ora in ID., *Per il cinema*, II, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001c, pp. 3023-3031.
- P.P. PASOLINI, 'De Sade e l'universo dei consumi', in *Il cinema in forma di poesia*, a cura di L. De Giusti, Pordenone, Cinemazero, 1979, ora in ID., *Per il cinema*, II, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001d, pp. 3019-3022.
- C. PONTILLO, 'Tra bellissime donne. Elsa de' Giorgi nel cinema di Pasolini', in EAD. (a cura di), «*Lampeggiare nello sguardo*». *Attrici e attori nel cinema di Pasolini, Arabeschi*, 20, luglio-dicembre 2022 <<http://www.arabeschi.it/tra-bellissime-donne-elsa-de-giorgi-nel-cinema-di-pasolini-/#tra-bellissime-donne-elsa-de-giorgi-nel-cinema-di-pasolini->> [accessed 15.12.2022].
- S. RIMINI, M. RIZZARELLI, 'Primi sondaggi per una teoria dell'attore secondo Pasolini', *Studi Pasoliniani*, 15, 2021, pp. 93-103.
- G. TAGLIANI, *Estetiche della verità. Pasolini, Foucault, Petri*, Cosenza, Pellegrini, 2020.



## *Alida Valli in Edipo re. Residui, frammenti e profezie del materno*

di Lucia Cardone

This essay analyzes the performance offered by Alida Valli in *Edipo re* (1967), where she plays a small but intense role, that of Merope, foster mother of the main character. The short fragment of the film is explored in the frame of the career of the diva as well as in the light of the strategies defined by Pier Paolo Pasolini in his work with professional performers.

Se nel sentire pasoliniano l'immagine materna penetra con profonde radici (cfr. Rizzarelli 2023), in *Edipo re*, per ragioni forse persino ovvie, essa si intensifica e si addensa, accampandosi subito, a partire dall'incipit, al centro del quadro. Tutto comincia, nel prologo novecentesco, con un mobile sguardo che, abbandonata la fissità della pietra miliare, ove si legge, sibillina, la scritta «Tebe», si avvicina con due tagli di montaggio a un elegante palazzetto e scruta l'interno di una ampia porta-finestra affacciata su un balconcino. Nel primo piano sonoro, dispersa l'eco di una banda paesana e i trilli di un campanello di bicicletta, si odono i canti delle cicale, lo spirare di un vento leggero, i brusii della campagna circostante; intanto, incorniciata nel muto riquadro del vetro, si svolge la scena del parto, con l'agile e misteriosa venuta al mondo del bambino. I fiori sul terrazzo, le ali azzurre delle persiane e il profilo brunito della ringhiera, che ingombra e insieme ingentilisce la veduta, conferiscono alle due brevi inquadrature di questa natività il ricercato luore di un sigillo *cloisonné* e, insieme, la bonaria sacralità di un ex voto [fig. 1]. Poco dopo, la sequenza del prato, con l'estasi appagante dell'allattamento e lo scambio di sguardi fra la madre e il figliolino, dice senza bisogno di parole la forza tenera di un legame assoluto ma ambivalente.

Nel racconto interno, poi, con il salto nel tempo mitico e l'approdo al paesaggio assoluto e brullo dell'antichità, il nodo materno si stringe, apparentemente sciogliendosi, fino a raddoppiarsi. Difatti in quel lembo di cielo sospeso fra Tebe e Corinto le madri diventano due: la prima, Giocasta, è colei che ha messo al mondo Edipo ed ha accettato di separarsene, cedendo alle pressioni di auspici funesti; la seconda, Merope, è la donna che lo accoglie e lo cresce, tentando disperatamente di tenercelo, al mondo, e di salvarlo da un destino terribile di cui nulla sa ma che sembra presentire. A impersonare la potenza generativa del materno è l'ovale perfetto, saldo ed eroticamente algido di Silvana Mangano, attrice cara al regista e, a suo modo, pasoliniana. Mentre Alida Valli, che porta su di sé i segni del tempo (e del cinema) già vissuto, dà corpo alla madre adottiva, comparando in una breve infalzata di fotogrammi che ne tratteggiano l'ascesa e la caduta. È su di lei, così lontana e finanche estranea a quel cinema inteso come *lingua scritta della realtà*, e sulla scelta di Pasolini di affidarle questo piccolo ma cruciale ruolo che mi soffermerò nelle pagine seguenti.

### *1. Residui*

Nelle inquadrature mosse, 'sporcate' dalla camera a mano e dalla libertà di sguardo di Pasolini, la silhouette di Alida Valli si impone come una presenza fossile, una concre-



zione dura, compatta, emersa dai recessi del tempo. È una scheggia del cinema del passato che, enigmaticamente, proprio a cominciare da questa pellicola, si incunea negli scenari della anomala 'nuova ondata' visibile sugli schermi italiani degli anni Sessanta. Classe 1921, a quell'altezza Valli ha molte vite alle sue spalle. Non solo per la raggiunta pienezza anagrafica, né per la miriade di personaggi interpretati nei trent'anni precedenti, ma per il peculiare nomadismo della sua esistenza, che l'ha portata a muoversi sui sentieri impervi e mutevoli del cinema internazionale (cfr. Laura 1979; Pellizzari-Valentinetti 1995; Comand-Gundle 2016). Basti ricordare il suo esordio, a sedici anni, e il successo strepitoso nell'Italia del Ventennio, che riconosce nel suo viso chiaro e nei suoi tratti regolari il tipo ideale e desideratissimo della 'bella italiana' vagheggiata dalle estetiche di regime. Alla fine della guerra, dal momento che non ci sono ruoli per lei nel quadro radicalmente trasformato del neorealismo nascente, si getta nell'avventura hollywoodiana, marcata dall'infelice incontro con David Selznick e dalla implacabile, invasiva efficienza dello Studio System. Alla conturbante Maddalena di *Il caso Paradine* (Hitchcock, 1947) seguono altre notevoli figure, fra cui la tenebrosa Anna Schmidt di *Il terzo uomo* (Reed, 1949), ma l'esperienza statunitense, nonostante un lancio mediatico massiccio, che la tratteggia come novella Bergman e irresistibile seduttrice, è deludente, tanto che Valli lascia scandalosamente l'America, incurante delle implacabili clausole di ingaggio. Così nei primi anni Cinquanta cominciano le sue peregrinazioni sui set di tutto il mondo e iniziano anche i continui ritorni in Italia, fra i quali spicca, per magnificenza, il *tourage* di *Senso* (Visconti, 1954), dove incarna la bellezza appassita, la sconfitta e la vendetta bruciante, tristissima, della contessa Serpieri. La necessità stringente di lavorare (dalla rottura del contratto americano, a causa di una ingentissima penale, è afflitta dai debiti) si incrudelisce ancora, e all'inizio del decennio successivo la sua attività si fa addirittura febbrile. Giacché le opportunità per lei sono sempre più rade e disparate, moltiplica il suo raggio d'azione, spostandosi acrobaticamente fra il cinema d'autore, soprattutto in Francia, e le produzioni a basso costo, recitando nelle soap messicane, sui palcoscenici teatrali europei, in televisione. In questo difficile frangente, esasperato peraltro da un ménage familiare complicato e dal fallimento di una relazione d'amore (cfr. Fallaci 1965), il ruolo di Merope inaugura per Alida Valli una nuova stagione. Da un lato, le consente di avvicinarsi al cinema

Fig. 1 Fotogramma tratto da *Edipo re* (1967) di Pier Paolo PasoliniFig. 2 Fotogramma tratto da *Edipo re* (1967) di Pier Paolo PasoliniFig. 3 Fotogramma tratto da *Edipo re* (1967) di Pier Paolo PasoliniFig. 4 Fotogramma tratto da *Edipo re* (1967) di Pier Paolo PasoliniFig. 5 Fotogramma tratto da *Edipo re* (1967) di Pier Paolo Pasolini



italiano di qualità, a partire da Bernardo Bertolucci, che la sceglie prima per interpretare la stupefacente Draifa in *La strategia del ragno* (1970), dove il bianco degli abiti, l'incedere regale e l'imperscrutabilità dei pensieri paiono riecheggiare il personaggio pasoliniano; e poi per la vedova Poppi di *Novecento* (1976). Vestirà in seguito i panni di altre madri, ancora nell'arco della produzione raffinata o di ricerca: in *La prima notte di quiete* (Zurliani, 1972), in *Diario di un italiano* (Capogna, 1972) e in *Berlinguer ti voglio bene* (Giuseppe Bertolucci, 1977). Dall'altro lato, la parte impersonata in *Edipo re* la getta con forza negli abissi del materno, originando la folta sequela di madri, per lo più mutanti e addirittura abiette, sospese fra bizzarria e mostruosità, che interpreterà negli anni successivi, e segnatamente nei cosiddetti generi di profondità (cfr. Maina 2016).

## 2. Frammenti

Piccole nel numero e brevi per la durata, che si conta in magri secondi, le diciannove inquadrature di *Edipo re* nelle quali appare Alida Valli si rivelano preziose, dunque, rispetto al percorso cinematografico della ormai ex diva dei 'Telefoni bianchi'; ma soprattutto si offrono come occasione ideale per riflettere sul lavoro di Pasolini con le attrici di mestiere, con quei corpi e quei gesti che recano lo stigma del professionismo, sfoggiando i convincenti sembianti di un naturalismo impeccabile, costruito in tanti anni di pratica, e tanto invisibile al regista. La sua preferenza per i non attori, di antica e istintiva discendenza neorealistica e logica conseguenza di un cinema concepito come lingua viva, è indubbia ed è del resto testimoniata anche dall'entusiasmo per il casting, giudicato dall'autore un momento potentemente creativo, nel quale cercare o meglio trovare le facce immaginate per i suoi film nel fluire stesso della realtà (cfr. Rimini-Rizzarelli 2021, p. 96). Tuttavia, quando i ruoli sono complessi, Pasolini ricorre ai professionisti, addirittura a maschere divistiche consolidate (da Magnani a Callas, per citare soltanto due nomi), arginando per così dire gli strati significanti pregressi di cui sono pregni i loro volti. Si tratta di una operazione di depotenziamento e riscrittura di quei corpi, di per sé spettacolari, basata alla recitazione, sulla separazione fra corpo e voce ottenuta tramite il doppiaggio e sulle risorse combinatorie offerte dal dispositivo. Pertanto predilige

Frammenti d'azione molto brevi che richiedono poi per contro una lunga fase di montaggio; riprese mute, senza suoni in presa diretta, che gli permettono di dare indicazioni all'attore mentre gira la scena [...]; fitto impegno nella post-sincronizzazione dei suoni e delle voci (Rimini-Rizzarelli, p. 98).



Fig. 6 Fotogramma tratto da *Edipo re* (1967) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 7 Fotogramma tratto da *Edipo re* (1967) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 8 Fotogramma tratto da *Edipo re* (1967) di Pier Paolo Pasolini

In definitiva, anche per la resa della performance recitativa, la chiave sta nella manipolazione e nella polverizzazione della *continuity*, ossia della convenzionale sintassi filmica caratteristica del 'cinema di prosa', al fine di far risuonare le singole inquadrature, comprese quelle abitate da corpi attoriali ingombranti, come altrettanti frammenti poetici. È un modo di condurre le riprese che sovente mette a disagio le attrici e gli attori, soprattutto coloro che nascono sulle tavole dei palcoscenici e mantengono forti legami con la formazione teatrale, ai quali si impedisce di sfruttare a pieno e di padroneggiare i loro abituali strumenti. Ciò che viene chiesto, invece, è di abbandonarsi, interamente, alle mani, allo sguardo e alle minute istruzioni del regista. Invero si può ravvisare nelle tattiche messe a punto da Pasolini la radicalizzazione di certe caratteristiche della recitazione specificamente cinematografica, fondata sulla ripetizione e sulla persistente frammentazione della scena, che non trova il suo senso unitario se non al tavolo di montaggio.

Ora, sebbene il ruolo di Merope non mostri particolari caratteri di ampiezza e di complessità, evidentemente la sola presenza di Valli, che pure non proviene dal teatro ed è da sempre avvezza alle interruzioni dettate dalle esigenze dell'obiettivo, richiede analoghe cure. Così, la macchina da presa fronteggia il suo viso in un esercizio che potremmo definire antifotogenico, con l'intento di rimodellarne i lineamenti, risaputi e simmetrici, declinandoli nella forma dell'eccesso. Ed è appena il caso di rammentare quanto la primigenia affermazione dell'attrice sia correlata al dialogo felice con la cinepresa, alle segrete interazioni della luce sul suo volto, con la fronte lievemente bombata e il taglio morbido degli zigomi, prodigiosamente esaltato nella tela dello schermo (cfr. De Berti 2016, p. 22). Quadro dopo quadro, lo sguardo di Pasolini dissolve la compattezza originaria della maschera divistica e trova nelle pieghe della pelle, nelle fosse degli occhi e nella grande apertura della bocca una espressività magniloquente, sproporzionata, lontanissima dalla *concinnitas* e dalla armonia allestite all'epoca del cinema *déco* e rinforzate nella parentesi hollywoodiana. Penso, in particolare, al primo piano (in *Edipo re* si contano otto inquadrature in primo piano di Valli) nel quale la madre incoraggia e sostiene amorevolmente il desiderio del figlio di recarsi a Delfi per interrogare l'oracolo e svelare il segreto degli incubi spaventosi che lo affliggono [fig. 2]. In una divaricazione vertiginosa fra piano verbale e visivo raggiunta tramite la recitazione micromimica, a smentire la pacata sensazione delle parole pronunciate da Merope è il sorriso tirato che increspa la superficie del volto di Valli, scoprendo la chiostra dei denti in un *riktus* da maschera tragica, per lambire appena, senza alcun segno di gioia, gli occhi spalancati e già lustri della madre.

Guardare con tanta insistenza analitica un lacerto di film tanto breve (diciannove inquadrature per meno di novanta secondi in totale), soprattutto in considerazione della straordinaria abbondanza di ruoli interpretati da Valli e dello spessore del cinema di Pasolini, che convoca ben altre attenzioni, è forse come raccogliere un pugno di briciole cadute da una mensa sontuosamente imbandita. Eppure conviene imitare la pazienza saggia della cagna, e attendere come lei, un poco discosta dagli illustri commensali, le squisite minuzie che precipitano a terra. Sì, perché sono schegge pregiate, capaci di restituire la parabola narrativa di Merope nell'arco grave disegnato dal corpo dell'attrice, che compie un movimento circolare ed elementare, quasi come il respiro, alzandosi in piedi nella prima scena e accartocciandosi al suolo, dolorosamente, nell'ultima.

Difatti l'apparizione di Alida Valli avviene attorno al sedicesimo minuto del film: sperduta in un campo lunghissimo, è accoccolata sul greto asciutto di un fiume, ritratta al centro di un paesaggio spoglio, irto di rocce, e battuto dal vento. Con un raccordo sull'asse in lieve avvicinamento, al richiamo giubilante del marito che correndo le reca quel «dono degli dèi», il figlio miracoloso raccolto da un pastore sul monte Citerone, la vediamo in-



dossare il copricapo e levarsi in piedi, guadagnando la postura eretta, nobile e altera, della regina di Corinto. Vestita interamente di bianco, la sua figura slanciata traccia un segno netto nel quadro, sottolineato dalla immobilità delle membra e dalla linea degli avambracci, che spuntano dalla casacca, corta e rigida, e si appoggiano lungo i fianchi. La cinepresa si fa avanti e ne mostra l'espressione grave, come impaurita da riposti e arcani timori, sottolineata dalle parole di Polibo: «Perché sei così triste e seria? Ridi, invece!». Allora un campo medio, oscillante, presenta Merope ancora tesa, ma già toccata da un sorriso, di fronte al consorte, padre imprevisto e lieto, in una sorta di dolce ritratto familiare. La scena si chiude col primo piano della donna che, con un soffio di voce e le labbra distese, generose, chiama a sé, premurosamente, il figlio: quel bimbetto dai «piedi gonfi», Edipo, infine, viene al mondo una seconda volta, trovando il suo nome e tramutando la regina sterile in madre amorosa.

Una ellissi narrativa inghiotte i lunghi anni dell'infanzia e dell'adolescenza del protagonista e quando ritroviamo Merope nel portico del palazzo, intenta a filare la lana circondata dalle sue ancelle, ripresa in una gestualità quotidiana ma presaga della imminente catastrofe, già comincia la sequenza dell'addio, anticipata dal primo piano dolente rammentato poco sopra. Un sintagma descrittivo degli esterni della reggia – con le inquadrature fruscianti di maestose cicogne che s'involano e lasciano il nido, e il ventoso panorama dei pascoli aridi, con il vecchio pastore ritratto in primo piano – segna il trascorrere del tempo e introduce il drammatico momento del definitivo distacco.

La scena del commiato si apre con la mano carezzevole del figlio appoggiata sulla guancia della madre [fig. 3]. All'inizio la macchina da presa è laterale: Edipo è quasi completamente relegato al fuori campo, solo il braccio e una piccola porzione del profilo entrano nei bordi dell'immagine, inaugurando quella specie di prossemica della separazione ribadita nelle successive opzioni di messa in quadro. Difatti un piccolo spostamento della camera infrange la regola dei 30° gradi, inserendo nella catena del montaggio una scheggia irrilevante dal punto di vista del contenuto narrativo; viene lasciata vuota la metà di destra dell'inquadratura, puntando sulle inquietudini del *décadrage*, per mostrare soltanto parte della nuca, le terga e la spalla del giovane uomo, concentrando l'attenzione sul volto della madre, che cerca di trattenerlo nel suo sguardo [fig. 4].

Le riprese seguenti sono girate da punti di vista incongrui, sfiorano lo scavalcamento di campo e costruiscono il perimetro della scena in modo franto, disorientante. Sono scelte che si assorellano alle trasgressioni sintattiche del cinema della modernità, ma qui la dissoluzione dei rapporti spaziali si ispessisce a dismisura e compone una sorta di ossimoro visivo. L'acuta e persino tattile prossimità dei protagonisti, rimarcata dall'avambraccio teso e dalle tiepide dita di Edipo, è negata dalle scelte disgreganti del montaggio, che assembla uno spazio raccolto ma indecifrabile, non percorribile, impossibile da attraversare. Invero, madre e figlio sono vicinissimi ma già irrimediabilmente separati a cagione di questa paradossale messa in scena della distanza, insondabile, che isola le immagini e le disperde in una geometria incoerente.

Così, al ritrarsi del dialogo, assai laconico rispetto alla sceneggiatura (cfr. Rizzarelli 2021), supplisce la densità della visione, che si carica di molteplici significati, sovrapponendo l'impaginazione classica del mito allo stordimento dello strazio materno. Mi riferisco alla penultima occorrenza, in mezzo primo piano, di Merope, posta al centro del campo e attorniata da due anziane donne, in una figurazione a tre che riecheggia, al pari del fuso e della filatura della lana evocata in precedenza, le Parche fatali [fig. 5]. È qui che Valli dice a parole il suo «Addio» al figlio. Ma è nell'ultima inquadratura, ravvicinata



e piuttosto estesa nella durata (circa dieci secondi), che prorompe in pianto, distillando nel liquido tepore delle lacrime la sua disperazione [figg. 6-8]. Compie pochi e semplici gesti: porta la mano alla bocca a ricacciare un singhiozzo ritenuto troppo sonoro o forse un grido; abbassa la testa e flette lentamente le gambe, accasciandosi al suolo, tenuta in campo dal tremante movimento della camera a mano. Ormai incapace di reggersi in piedi, contratta nella postura dell'abbandono e della resa, alza ancora il capo in direzione del figlio, di cui pare sapersi già orfana, affidando al lampo blu delle iridi l'estremo saluto:

Sotto quel crudo  
amore degli occhi  
mi sento morire  
(Pasolini 2003, p. 402).

La performance pasoliniana di Alida Valli si chiude qui, con uno sguardo in macchina che mescola il patimento, la fragilità e insieme la potenza della madre, di colei che, nonostante la disfatta, sembra preconoscere, e dunque oscuramente dominare, l'avvenire.

### 3. *Profezie del materno*

Sospeso fra passato e futuro, il ruolo di Merope rappresenta per l'attrice, come ho accennato poco sopra, l'approssimarsi di nuove opportunità lavorative, specialmente sul versante della maternità (affettuosa, arcigna o addirittura brutale) e, in senso largo, dell'accudimento. Certamente si tratta di una piega determinata anche da questioni anagrafiche, e da un destino comune alle interpreti che non si arrendono alla marginalizzazione, allo scivolamento per dir così sul fondo delle inquadrature che l'avanzare dell'età comporta. Ad ogni modo, la madre tragica impersonata per la macchina da presa di Pasolini occupa una posizione non trascurabile nella parabola schermica di Alida Valli: ne rilancia il nome, che campeggia in terza posizione nei cartelli dei titoli di testa, e la riporta, grazie anche alla kermesse veneziana, all'attenzione della critica e dei nuovi autori italiani.

Ma al di là delle occasioni produttive e delle voghe mediali, a colpirmi, più di tutto, sono gli strati del tempo, le epoche cinematografiche che si appoggiano sulla sua Merope e che da lei si dipartono. Voce profetica che preannuncia, nello splendore di pochissime inquadrature, le possibilità del divenire, la tragica madre di Edipo è anche il segno di una profezia che si avvera, giacché sembra portare a compimento la parabola di Luisa, la prima madre tragica incarnata da Valli in *Piccolo mondo antico* (Soldati, 1941). È questa umbratile figura, intorbidita dalla follia per la perdita della figlioletta e artatamente invecchiata nella seconda parte del film, che affranca la ventenne Alida dalle parti scipite di vivace studentessa o di *flapper* impertinente assegnatele fino ad allora (cfr. Laura 1979, pp. 53-55). La prova da vera attrice sostenuta di fronte alla cinepresa di Soldati risuona nell'Italia dei primi anni Quaranta come una promessa, un vaticinio che l'*Edipo re* di Pasolini, molti decenni più tardi, trasforma in realtà.

**Bibliografia**

- M. COMAND, S. GUNDLE (a cura di), *Alida Valli*, numero monografico, *Bianco e nero*, 586, 2016.
- R. DE BERTI, 'Biografie di una "stella di casa nostra". Alida Valli da giovinetta a mamma', in M. COMAND, S. GUNDLE (a cura di), *Alida Valli*, pp. 21-39.
- O. FALLACI, 'Lo specchio del passato. Alida Valli' [1965], in EAD., *Intervista con il mito*, Milano, Rizzoli, 2010, edizione e-book, pp. 432-452.
- E.G. LAURA, *Alida Valli*, Roma, Gremese, 1979.
- G. MAINA, 'Vallinferno. Interpretazioni di genere di una diva "del passato"', in M. COMAND, S. GUNDLE (a cura di), *Alida Valli*, pp. 79-91.
- P.P. PASOLINI, *Mater castissima*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori 2003, p. 412.
- L. PELLIZZARI, C.M. VALENTINETTI, *Il romanzo di Alida Valli. Storie, film e altre apparizioni della signora del cinema italiano*, Milano, Garzanti, 1995.
- S. RIMINI, M. RIZZARELLI, 'Primi sondaggi per una teoria dell'attore secondo Pasolini', *Studi pasoliniani*, 15, 2021, pp. 93-103.
- M. RIZZARELLI, 'Die 'Liebe der Augen'. Mythos und Aufopferung der Mutter in den Filmen Pasolinis', in C. Rok (ed.), *Authentizität nach Pasolini*, Paderborn, Brill Fink, 2023, pp. 25-43 ['L'«amore degli occhi». Mito e sacrificio materno nel cinema di Pasolini', in Atti del convegno Internazionale *L'autenticità secondo Pasolini / Authentizität nach Pasolini. Regresso, mito e redenzione nell'opera cinematografica di Pier Paolo Pasolini / Regress, Mythos un Erlosung im filmischen Gesamtwerk Pier Paolo Pasolinis*, organizzato dall'Università di Bonn in collaborazione con l'Istituto Italiano di cultura di Colonia, Bonn-Cologne 15-16 ottobre 2021], in press.



«*Tutto potenza e ironia*». Orson Welles nel cinema di Pasolini  
di Roberto Chiesi

In *Ricotta* (1963) Pier Paolo Pasolini entrusts Orson Welles with some of the most representative sequences of the film, including, for example, the one in which Welles, in the role of director, gives an interview to the *Tegliesera* journalist. The contribution not only offers a detailed analysis of this sequence, but also reconstructs the relationship between Pasolini and Welles on the basis of missed collaborations between the two authors, in particular in relation to the poet-director's films *Edipo re* (1967), *Teorema* (1968), *Porcile* (1969) and *I racconti di Canterbury* (1972).

Io ho una specie di idiosincrasia per gli attori professionisti. Non ho però, sia ben chiaro, una prevenzione totale e ciò perché non voglio mai sottoporre la mia attività a delle regole precise, a delle coazioni. Questo mai. Io infatti non soltanto ho usato Anna Magnani, ma anche Orson Welles. [...] Per Orson Welles la questione è stata un po' diversa. È entrato molto meglio nel personaggio perché nella *Ricotta* ho fatto fare ad Orson Welles in parte se stesso. Ecco, faceva il regista, faceva se stesso, faceva la caricatura magari di se stesso e quindi rientrava perfettamente nel mio mondo (Pasolini 2001a, pp. 2856-2857).

Così, fin dai primi anni della sua attività di regista cinematografico, Pier Paolo Pasolini si era espresso sui motivi della propria predilezione per gli attori non professionisti, aggiungendo in un'altra, successiva occasione che «la differenza principale è che l'attore ha una sua arte. Ha il suo modo di esprimersi, la sua tecnica che cerca di aggiungersi alla mia – e io non riesco ad amalgamare le due. Essendo un autore, non potrei concepire di scrivere un libro insieme a qualcun altro, e, allo stesso modo, la presenza di un attore è come la presenza di un altro autore nel film».

D: Con Welles, come ha ottenuto un risultato che riteneva fruttuoso?

R: Per due motivi – prima di tutto in *La Ricotta* Welles non ha interpretato un altro personaggio. Ha interpretato se stesso. Quello che ha fatto è stata una caricatura di se stesso. E anche perché Welles, oltre ad essere un attore, è anche un regista intellettuale – così, in realtà, l'ho usato come regista intellettuale piuttosto che come attore. Poiché è un uomo estremamente intelligente, lo ha capito subito e non c'è stato nessun problema. Gli è riuscita bene. Era una parte molto breve e semplice, senza grandi complicazioni. Gli dissi la mia intenzione e lo lasciai fare con piacere. Ha capito quello che volevo immediatamente e lo ha fatto in un modo completamente soddisfacente per me (Blue 1965, p. 30).

Nella risposta di Pasolini, si avverte una contraddizione, perché da un lato egli nega l'apporto creativo di un attore che non può mai essere un altro 'autore' all'interno del suo film; dall'altra, ammette di avere 'lasciato fare' a Orson Welles, che quindi, sulla base delle indicazioni di massima del poeta-regista – che, com'è noto, non dirigeva ogni gesto, ogni intonazione e sguardo dei suoi attori, ma preferiva 'metterli in situazione' –, evidente-

mente ebbe piena libertà di forgiare come voleva il suo personaggio dato che lo plasmò in un modo che piaceva a Pasolini.

Come vedremo, il personaggio di Welles nella *Ricotta* – l'episodio di *RoGoPaG* (1963), prima e unica collaborazione fra Pasolini e l'attore-regista statunitense – è assai più complesso di una «caricatura di se stesso», anche se la fisionomia di quel ruolo era nutrita dalla realtà, dalla storia del suo interprete, scelto per la sua aderenza personale a quel personaggio, in quanto attore-regista e in quanto intellettuale colto e consapevole.

A conferma della sua rivendicata idiosincrasia, il poeta-regista ha raramente stretto durature collaborazioni artistiche con attori professionisti. Ha scelto ripetutamente soprattutto gli interpreti che aveva 'creato' egli stesso (come Franco Citti, per sette film, e Ninetto Davoli, dieci film) oppure quei pochi attori cui era legato da un rapporto di amicizia, come Adriana Asti (interprete di due film) e soprattutto Laura Betti (coinvolta in cinque interpretazioni e due doppiaggi per un totale di sette film). Gli unici attori professionisti che avessero già una lunga e importante filmografia quando Pasolini li ha interpellati furono Anna Magnani (per *Mamma Roma*, 1962) – una collaborazione che però, stranamente, lasciò del tutto insoddisfatto il poeta-regista – Totò (protagonista di *Uccellacci e uccellini*, 1966, e di due mediometraggi, *La terra vista dalla luna*, 1966, e *Che cosa sono le nuvole?*, 1967), un sodalizio che sarebbe continuato se il grande comico napoletano non fosse morto prematuramente), Silvana Mangano (quattro film, da *La terra vista dalla luna* a *Il Decameron*, 1971), Massimo Girotti (due film, *Teorema*, 1968, e *Medea*, 1969).

Il caso di Welles costituì, in effetti, un'eccezione perché si trattò di un sodalizio mancato: dopo *La ricotta*, Pasolini lo avrebbe voluto in altri quattro lungometraggi – *Edipo re* (1967), *Teorema* (1968), *Porcile* (1969) e *I racconti di Canterbury* (1972), cui si aggiunge un quinto titolo, *San Paolo* (1968-1975), che però rimase soltanto allo stadio di progetto. In tutti i casi (a parte *San Paolo*, che non si sa se gli fosse stato effettivamente proposto), Welles rifiutò sempre le proposte di Pasolini.

Oltre ad essere stato il primo attore straniero scelto da Pasolini, è stato anche il più emblematico fra gli attori-registi che egli abbia diretto (gli altri furono Carmelo Bene e Julian Beck, entrambi in *Edipo re*, e quest'ultimo nel ruolo originariamente previsto per l'autore di *Citizen Kane*).



Fig. 1 Orson Welles a destra nella parte di Saul in *Davide e Golia* (1960) di Ferdinando Baldi e Richard Pottier



Fig. 2 Orson Welles nella parte di Cesare Borgia in *The Prince of Foxes* (1949) di Henry King e nella parte di Otello nel film omonimo (1951)



Fig. 3 Orson Welles ne *La ricotta* (1963) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 4 Orson Welles ne *La ricotta* (1963) di Pier Paolo Pasolini



L'insistenza a volere Welles è quindi significativa anche perché denota un interesse specifico del poeta-regista per la personalità del grande cineasta statunitense, dato che, appunto, il metodo pasoliniano consisteva nel ricorrere agli attori professionisti non perché recitassero un ruolo ma perché corrispondevano, in modo più o meno ideale, a quel personaggio. Nella fattispecie, Pasolini sceglieva i professionisti per incarnare personaggi borghesi e tutti i personaggi che Welles avrebbe dovuto interpretare nei suoi film, come vedremo, appartenevano, appunto, a quella classe sociale.

Pasolini non si soffermò mai a esprimere considerazioni sui film realizzati da Welles (ma indicò la riedizione italiana di *Citizen Kane*, insieme a quella di *Der Letzte Mann* (*L'ultima risata*, 1924) di Murnau, fra i migliori film distribuiti nelle sale nel 1966 [cfr. Pasolini 1966]), né lo menzionò mai fra i cineasti che prediligeva. Quindi lo interessava esclusivamente per la sua espressività, la sua mimica («tutto potenza e ironia» [Pasolini 1999b, p. 1514], lo definirà in un'intervista), la sua voce, anche se lo fece doppiare non da un doppiatore/attore professionista ma da un amico scrittore, Giorgio Bassani, che offrirà anche la voce 'in poesia' all'immediatamente successivo *La rabbia* (1963).

Un'ipotesi plausibile è che lo affascinasse la fisicità di Welles: gli occhi così luminosamente e acutamente penetranti da sembrare più grandi, la fronte altissima, le guance che cadevano intorno a un naso piccolo e regolare (spesso deformato ad arte dall'attore-regista con il make-up) e a una bocca carnosa che sembrava il relitto di una giovinezza perduta prematuramente; un corpo gigantesco, con un'autorità da sovrano in esilio e una risata omerica, che poteva anche essere minacciosa. Una fisionomia esotica, barbarica e arcaica, una presenza di altri tempi – non a caso Welles ha impersonato Cesare Borgia, Otello, Saul, il generale mongolo Burundai del XIII secolo, il cardinale cinquecentesco Wolsey, l'imperatore Giustiniano ecc.: questi potrebbero essere stati gli elementi che attiravano Pasolini al punto da insistere inutilmente per quattro volte [figg. 1-2].

Welles interpretò il film dopo avere terminato come autore e interprete *Le Procès* (*Il processo*, 1962), da Kafka, che sarebbe stato il suo quart'ultimo film compiuto e dopo avere recitato in costose produzioni come il francese *La Fayette* (*La Fayette – Una spada per due bandiere*, 1962) di Jean Dréville, dove impersonava Benjamin Franklin, e il britannico *The V.I.P.S.* (*International Hotel*, 1963) di Anthony Asquith, dove era il produttore Max Buda. Due film agli antipodi della *Ricotta*.



Fig. 5 Orson Welles ne *La ricotta* (1963) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 6 Orson Welles ne *La ricotta* (1963) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 7 Orson Welles nella parte di Tiresias in *Oedipus the King* (1968) di Philip Saville



Fig. 8 Orson Welles nella parte di Falstaff in *Chimes at Midnight* (1966)



L'autore di *Citizen Kane* frequentò il cinema italiano sempre occasionalmente dalla fine degli anni Quaranta e dalla sua performance nella coproduzione italo-statunitense *Black Magic* (Cagliostro, 1949) di Gregory Ratoff, fino agli anni '50 e '60. Non esitò a esprimere giudizi negativamente sommari su alcuni cineasti italiani, come Rossellini e Antonioni, mentre amava De Sica e ammirava con riserve Fellini. Su Pasolini si è espresso nel celebre libro di conversazioni con Peter Bogdanovich, difendendo, non senza ironia, *La ricotta* dal giudizio negativo espresso dal regista di *Paper Moon* e soffermandosi soprattutto sulla mancata collaborazione per *Porcile*:

In quel film [*La ricotta ndc*] leggo una poesia, e Pasolini ha detto a tutti che non aveva mai sentito un attore italiano leggere una poesia in modo così semplice e diretto. Un paio d'anni fa, quando ero a Vienna, ha cercato di convincermi a interpretare la parte di un maiale.

(*Ride*) Un vero maiale?

Un maiale tedesco. Qualcosa di veramente osceno.

Ti piace Pasolini?

Tremendamente intelligente e dotato. Magari un po' matto, un po' confuso, ma di un livello superiore. Parlo del Pasolini poeta, cristiano andato a male e ideologo marxista. Non ha niente di confuso quando è su un set cinematografico. Autorità vera, e grande libertà nell'uso della tecnica (Bogdanovich 1993, p. 278).

Come si è detto, il personaggio del regista ne *La ricotta* è molto complesso: rappresenta in parte un autoritratto di Pasolini e in parte una figura assai differente da lui, per certi versi addirittura il suo opposto ed evidentemente antitetica era la fisicità di Welles rispetto a quella dell'autore di *Accattone*. Nella sceneggiatura, peraltro, manca una sua descrizione fisica ma l'unico accenno alla fisionomia sembra alludere allo stesso Pasolini: «Eccolo là, il "metteur en scène", solo come Capaneo, sulla seggioletta da spiaggia: medita sprofondato nella coscienza dell'arte. È molto spirito e angoscia: non magna» (Pasolini 1998a, p. 843).

Si riconosce la fisionomia di Pasolini nei connotati che identificano un regista marxista in cui però convive, contraddittoriamente, un «intimo, profondo arcaico cattolicesimo», appassionato amante di pittori manieristi quali Rosso Fiorentino e Pontormo, tanto da mettere in scena due loro celebri *Deposizioni* nella forma di *tableaux vivants*. Alcune idee espresse dal regista corrispondono a quelle di Pasolini, in particolare l'anatema contro la società italiana e l'«uomo medio». Ma altri elementi sono più problematici: nella sceneggiatura originale, la richiesta di un giudizio di merito non riguardava Federico Fellini ma lo stesso Pasolini: questo costituiva già un indizio concreto che il personaggio del regista non doveva essere identificato completamente con l'autore del film. La risposta del regista – «Egli danza» – alludeva alla capacità di muoversi con leggerezza e disinvoltura all'interno nel mondo del cinema e dei rituali pubblici e sociali in genere. In un primo tempo, quindi, Pasolini pensò di attribuire a se stesso queste prerogative, poi ritenne che fossero più peculiari di Fellini.

Il cinismo, il disincanto, la stanchezza del regista, la sua stessa postura (rimane sempre seduto durante le riprese, in contrapposizione con Stracci, costretto dalla fame a corse spasmodiche) non corrispondono ai connotati del Pasolini regista che, probabilmente, ancora all'inizio della sua attività filmica (iniziata appena l'anno prima, con *Accattone*, 1961) intendeva 'esorcizzare' la propria, eventuale metamorfosi in un senso che rifiutava. Il regista della *Ricotta*, pur essendo marxista, vive in una bolla di splendido isolamento, distaccato dal mondo popolare e non si accorge neanche della sofferenza in cui la miseria



trascina Stracci: l'esatto contrario di quella che era la concezione della propria vita che aveva Pasolini. Quando infatti il regista legge una delle *Poesie mondane* dello stesso Pasolini, ostentando la copertina del libro da cui è tratta (*Mamma Roma*, edito da Rizzoli), definisce l'autore «il poeta», mentre se ci fosse stata un'effettiva identificazione, avrebbe semplicemente detto «io». Infatti l'eventuale identificazione con se stesso venne smentita dallo stesso Pasolini: «il regista Orson Welles, ne *La ricotta*, non rappresenta me stesso, e quindi le cose che lui dice le dice in proprio: probabilmente il regista è una specie di caricatura di me stesso, un me stesso andato al di là di certi limiti e caricaturizzato e visto come se io fossi diventato, per un certo processo di inaridimento interiore e di conseguente cinismo, un ex comunista. E allora si spiegano le sue risposte ironiche, ciniche, scettiche, che colpiscono il mondo su tutti i fronti» (Pasolini 1999a, p. 758).

### 1. *Un alter ego e la negazione di un alter ego*

Il regista viene mostrato per tre volte mentre dirige il suo film ma in effetti, la sua immagine appare incombente quanto poco visibile sul set: Pasolini preferisce far risuonare la sua voce mentre interviene dal fuori campo per riprendere, sarcasticamente, gli errori o le insufficienze delle attrici (Valentina/Edmonda Aldini, Sonia/Laura Betti e una terza donna, sempre inquadrata di spalle).

Si sente riecheggiare più di frequente la voce dell'aiuto-regista che sembra un'emanazione nevrotica dell'autorità del cineasta e al tempo stesso, sembra dover assolvere alla funzione di risparmiare a quest'ultimo di 'sporcarsi' le mani con i contrattempi pratici e le inadempienze della troupe. È l'aiuto-regista a lamentarsi e ad inveire per i piccoli incidenti che ostacolano le riprese, mentre il regista, in quei casi, rimane silenzioso. Dirige senza avvicinarsi alla troupe, senza mai mescolarsi ad essa, ma rimanendo ad una regale distanza, seduto nella sua sedia-trono. Un'attitudine completamente diversa da quella di Pasolini che non stava mai seduto ma era spesso vicino ai suoi attori, quando non abbracciava la macchina da presa sostituendosi all'operatore. La sua voce non tradisce nessuna emozione, nessuna tensione creativa, se non la volontà di rendere gli interpreti aderenti all'immobilità ieratica delle figure da pala d'altare che devono mimare e quindi il fastidio, l'insofferenza per la loro 'difettosa' umanità che li induce a distrarsi, a assentarsi mentalmente dal contesto.

Il regista sembra spossato, stanco e il fisico appesantito di Welles rende anche plasticamente questa condizione. Una stanchezza forse originata dal disincanto di chi non crede più a nulla e ha perduto ogni utopia e quindi preferisce rifugiarsi nell'estetismo fine a se stesso. Non protesta quando la diva Sonia gli chiede di anticipare la sequenza che la riguarda, anzi la asseconda con passività rassegnata («Mi sembra giusto»). Anche gli ordini («Inchiodateli», «Schiodateli», «Lasciateli inchiodati») sono impartiti meccanicamente, mentre il suo volto rimane apatico e inespressivo [fig. 3]. Mentre proferisce uno di questi ordini, lo vediamo accarezzare senza troppo slancio un bambino ma non si saprà mai se si tratti di suo figlio o di una comparsa o altro.

L'unico momento in cui si alza e rimane a lungo in piedi, si verifica in occasione dell'arrivo del produttore, impersonato dall'avvocato di Pasolini, Giuseppe Berlingieri, perché, presumibilmente, le sue fattezze ricordavano vagamente quelle di Angelo Rizzoli, potente editore e distributore del film cui viene riservata un'apparizione allusiva, con il suo cranio rasato a zero inquadrato di spalle, quasi in un'eco grafica dei disegni di Grosz. Pasolini



nutriva un vecchio risentimento nei confronti di Rizzoli, risalente ai tempi del provino per *Accattone*, che Rizzoli rifiutò di produrre nel 1960. È l'unico caso in cui il regista si produca in un sorriso ossequioso, un sorriso di opportunismo, di compiacenza e verrà inquadrato di profilo, confuso nella corte che accompagna il produttore.

L'unico momento in cui il regista abbandona la sua maschera di cinismo, indifferenza e disincanto, invece, è di fronte al cadavere di Stracci, alla sua morte. Fino a pochi istanti prima aveva gridato ripetutamente «Azione!», con la congestione confusa di chi, più esterrefatto che arrabbiato, non si capacita che all'ordine non venga dato immediatamente seguito. Davanti all'immobilità funebre di Stracci, il regista cambia volto e assume una gravità, una malinconia che celava dentro di sé ma che aveva già lasciato intravedere soltanto nella scena in cui leggeva la poesia.

Una gravità espressa nelle parole paradossali «Povero Stracci! Crepare! Non aveva altro modo di ricordarci che anche lui era vivo...» – ben più felici rispetto a quelle che Pasolini aveva scritto nella prima versione del film e a cui dovette rinunciare dopo il processo intentato alla *Ricotta* dal sostituto procuratore Giuseppe Di Gennaro: «Povero Stracci! Crepare è stato il suo solo modo di fare la rivoluzione».

Per «rivoluzione» si alludeva a quella proletaria ma anche, più prosaicamente, all'arresto obbligato e temporaneo delle riprese del film provocato dalla sua morte. Nella seconda versione assume un senso più profondo la presa di coscienza, conseguente solo alla sua morte, che Stracci fosse vivo, soffrisse la fame a pochi metri di un intellettuale che si professa marxista ma non si accorge del travaglio, della 'via crucis' reale del popolo.

## 2. Cinismo, sarcasmo, sdegno, malinconia e odio: il 'regista' pasoliniano di Welles

La sequenza più lunga interpretata da Welles nel film è l'intervista rilasciata al giornalista del *Tegliesera*, che dura meno di cinque minuti.

Pasolini aveva già sottolineato la lontananza 'aristocratica' del regista rispetto alla troupe, che assisteva al ballo improvvisato da due tecnici tarchiati, ballo che il cineasta non degna neanche di uno sguardo, mentre rimane seduto nella sua ombrosa solitudine, con il copione aperto davanti a sé, lo sguardo altrove e un braccio rilasciato verso il basso. Analogamente, non partecipava al pranzo della troupe e tantomeno ai traffici sessuali che si consumavano ai margini del set.

Quando il giornalista avanza curvo nella sua direzione e chiede «Permette una parola?», Welles lo squadra con disprezzo e sufficienza, tenendo l'estremità della stanghetta degli occhiali in bocca e senza rispondergli, in un silenzio che vorrebbe essere scoraggiante. Ciononostante, il cronista gli si avvicina, sussurrando un «Forse disturbo... sono del "Tegliesera"» e Welles, a quel punto, si è già tolto la stanghetta dalla bocca e continua a guardarlo con altezzosità. Sospirando con sussiego e noia, finalmente risponde: «Dica, dica...» ma non gli concede più di quattro domande e sorride in modo sprezzante dopo avere posto le condizioni [fig. 4].

Durante l'intervista, Welles rimane spesso con il capo inclinato verso il basso, chiuso nel suo cappotto come una tartaruga nel guscio e insiste a fissare il giornalista con un'attitudine oscillante fra noia, insofferenza e disprezzo: è evidente che non ha nessuna voglia di essere intervistato. Indizio del fatto che è un cineasta affermato e non ha più nessun bisogno di conquistare celebrità e onori. La prima domanda – «Che cosa vuole esprimere con questa sua nuova opera?» – gli suscita un accenno di smorfia, sembra che voglia dire 'boh' ma intanto il suo sguardo si muove, come se stesse cercando le parole più adatte.



Dopo avere risposto «Il mio intimo, profondo, arcaico cattolicesimo» – una risposta che, come quasi tutte quelle che seguiranno, riflette fedelmente il punto di vista di Pasolini – sorride beffardo e ambiguo. Welles aguzza lo sguardo, concentrando ironia e derisione, sia nei confronti delle parole che ha appena proferito, dato che evidentemente la disillusione prevale su ogni sentimento, sia, ovviamente, nei confronti del proprio interlocutore.

Alla seconda domanda, su cosa pensi della società italiana, risponde con una freddezza e una sicurezza che non ammettono repliche: «Il popolo più analfabeta, la borghesia più ignorante d'Europa». Poi, a quale sia la sua idea della morte – morte che sarà l'evento conclusivo del film – replica con un secco: «Come marxista, è un fatto che non prendo in considerazione» ma forse questa è l'unica risposta dove Pasolini attribuisce al suo personaggio delle parole che non corrispondono veramente al proprio pensiero quanto un pretesto per affermare la propria fede ideologica. Prima di dichiarare la sua opinione sul «nostro grande regista Federico Fellini», ecco un'altra lieve perplessità, cerca le parole più adatte, poi dice: «Egli danza», quindi la ripete con convinzione, come se la ritenesse veramente la risposta più giusta [fig. 5].

Il regista contraddice poi la propria insofferenza con l'atto di trattenerlo il giornalista, non per continuare l'intervista ma forse per comunicargli una confessione con le parole di un altro, rivelando evidentemente un fugace desiderio di uscire dalla propria solitudine. Gli recita il primo verso della celebre poesia 'mondana' di Pasolini, «Io sono una forza del passato», specificando con imprevista timidezza «È una... poesia». Ma assume nuovamente il registro ironico evocando i primi versi, che non leggerà, dove il poeta evoca dei ruderi che nessuno capisce e delle orrende costruzioni moderne comprese invece da chiunque. Sul volto di Welles si disegna una piega di derisione dove la stanchezza rassegnata di chi constata il fenomeno, prevale sull'asprezza.

Quindi recita la poesia con asciutta serietà, senza nessuna enfasi, rivelando una particolare empatia soprattutto con gli ultimi versi («a cercare fratelli che non sono più»), cui fa seguire una pausa di riflessione silenziosa e dolorosa. Quei versi evocano la sofferta coscienza, il senso di appartenenza ad un altro mondo, ad un'altra cultura, quindi la solitudine che accomuna il regista e Pasolini. Ma il tono di sprezzante superiorità («Ha capito qualcosa?»), quindi la brutalità umiliante con cui il regista reagisce all'incapacità di comprensione del giornalista non corrispondono alla leggendaria pazienza 'pedagogica' del poeta-regista.

Welles stringe gli occhi con perfidia e si sposta sulla sedia, come per prendere slancio rispetto all'invettiva con cui sta per investire il malcapitato giornalista. Gesto e sguardo, nella mimica di Welles, sono sincroni e ora svelano il sentimento che già traspariva nei momenti precedenti: l'odio e il disprezzo per la piccola borghesia servile: «Scriva, scriva quello che le dico: lei non ha capito niente, è così? Perché lei è un uomo medio». Le parole «uomo medio» sono proferite con un'accentazione di particolare disgusto e Welles stringe ancora di più gli occhi. Il povero giornalista ammette: «Beh, sì». Per nulla rabbonito dall'umiltà e dalla schiettezza dell'interlocutore che ammette i propri limiti, Welles/regista lo aggredisce verbalmente con un disprezzo e un odio privi di qualsiasi infingimento: «Ma lei non sa che cos'è un uomo medio? È un mostro, un pericoloso delinquente», Welles aguzza lo sguardo e rimane in una posizione di tensione, con il capo leggermente proteso in avanti, come se stesse per scattare. «Conformista! Colonialista! Razzista! Schiavista! Qualunquista!».

Deformando lievemente il proprio volto, Welles esprime un crescendo di rabbia, sdegno, odio dove perde ogni stanchezza e disincanto per infervorarsi con livore. Non si inal-



bera quando il giornalista reagisce alle sue invettive sogghignando ma ritorna a insaccare la testa nel cappotto e a squadrarlo dal basso in alto, con superiorità e disprezzo più gelidi di prima. Sibila le parole più velenose del dialogo: «È malato di cuore lei? Peccato, perché se mi crepava qui davanti, sarebbe stato un buon elemento per il lancio del film. Tanto lei non esiste. Il capitale non considera esistente la manodopera se non quando serve la produzione e il produttore del mio film è anche il padrone del suo giornale. Addio».

Dall'accaloramento dell'invettiva, Welles passa ad un registro cinico e crudele, anche con l'evidente intento di mortificare ancora di più l'interlocutore. Un cinismo che l'attore rende con un'estrema economia espressiva: lo sguardo gelido, di chi sta pensando alle parole più umilianti per chiudere la bocca all'interlocutore, dato che il senso del suo discorso è che la vita del giornalista non abbia il minimo valore. In realtà sono parole un po' pretestuose, perché, in effetti, non sarebbe di nessuna utilità alla pubblicità di un film la morte di un giornalista, come non lo sarà la morte di Stracci, che avverrà davvero. Semmai, potrebbe essere dannosa. La frase, comunque, ha la funzione di anticipare, con il suo lugubre cinismo, la morte di Stracci, che creperà effettivamente sul set sotto gli occhi di tutti.

Alla fine il giornalista esita ad andarsene, indugia a guardare il regista, forse le sue parole gli hanno fatto venire dei dubbi ma Welles chiude senza complimenti l'incontro, spostandosi sulla sedia e voltando platealmente le spalle al giornalista che allarga le braccia e se ne va [fig. 6].

Welles offre quindi un'interpretazione modulata su registri molto differenziati e non certo esclusivamente autocaricaturali, esprimendo stati d'animo molto differenziati, in particolare le corde dei cattivi sentimenti sono quelle con cui tratteggia un personaggio privilegiato ma che lascia trasparire le sue frustrazioni, il suo malessere, la sua ira impotente.

### 3. Da *Edipo re a Canterbury*: i film di Pasolini rifiutati da Welles

La scelta di Welles come Tiresia, il cieco veggente che conosce la verità di Edipo, è confermata, fra le altre, da tre interviste. Nella prima Pasolini, a quattro mesi dall'inizio delle riprese, dichiara che «*Edipo re* verrà girato a colori ed il suo 'cast' sarà composto, oltre che da Citti, da Silvana Mangano, la quale incarna Giocasta, e Orson Welles, che apparirà nel ruolo di Tiresia» (Pasolini in C. 1966). Nella seconda, afferma che «per ora sono scritturati, Silvana Mangano, che ha voluto essere Giocasta a tutti i costi, Orson Welles come Tiresia, e Ninetto Davoli che sarà il Nunzio. Edipo sarà, forse, Franco Citti» (Pasolini in Ponzi 1966). Quindi l'attore-regista statunitense rientrava fra i primi nomi selezionati. Infine, quando il film era ormai stato presentato, ne parlò ai *Cahiers du cinéma*: «Per quanto concerne Tiresia, avevo in un primo momento pensato a Orson Welles. Non ho potuto averlo» (Pasolini 2001c, p. 2924).

È probabile che Pasolini avesse pensato a Welles fin dalla stesura della sceneggiatura, descritto come «la figura di un grande vecchio che suona un flauto» (Pasolini 2001b, p. 1019). Infatti sarebbe stato un Tiresia completamente diverso, sul piano corporale, da quello – calvo, ossuto e fisicamente fragile – di Julian Beck, che ha una determinazione e un'energia interiori in assoluto contrasto con il proprio aspetto. Nel caso di Welles, invece, la presenza esteriore sarebbe stata il fedele riflesso della forza vaticinante del personaggio e sarebbe stato più impari il confronto con Edipo/Franco Citti che, alla fine del loro



scontro, gli si avvicina e lo strattone con aggressività. Un anno dopo, Welles accetterà lo stesso ruolo di Tiresia in una versione britannica della tragedia sofoclea, *Oedipus the King* (1968, inedito in Italia) di Philip Saville [fig. 7].

La seconda volta in cui Pasolini fece invano appello a Welles fu per il ruolo del padre in *Teorema* (1968). Ne parlò, fin dal 1966 (quindi prima ancora di *Edipo re*) a Alberto Arbasino: «un dio che arriva in una famiglia borghese: bello, giovane, affascinante, cogli occhi celesti. E se li fa tutti: dal padre, che è Orson Welles, alla serva che è Laura Betti» (Pasolini in Arbasino 1966). E in seguito confermò la sua scelta in un'intervista a *Sipario*: «quanto agli attori, per l'interpretazione del padre, l'industriale, avrei pensato ad Orson Welles» (Pasolini in Rusconi 1967, p. 27). Evidentemente, però, Pasolini non pensava al grande attore-regista per il ruolo del padre quando scrisse il romanzo, perché la sua fisionomia appare completamente diversa: «la sua età va dai quaranta ai cinquant'anni: ma è molto giovanile (il viso è abbronzato e i capelli sono appena un po' grigi, il corpo ancora agile e muscoloso, come appunto quello di chi ha fatto in gioventù, e continua a fare, dello sport). Il suo sguardo è perduto nel vuoto, tra preoccupato, annoiato o semplicemente inespresivo: perciò indecifrabile» (Pasolini 1998b, p. 896).

Rispetto a Massimo Girotti, Welles avrebbe rappresentato un padre dal fisico appesantito e assai più imponente, che avrebbe giustificato in misura maggiore il malessere che lo colpisce, ispirato al racconto *La morte di Ivan Il'ic* (1886) di Tolstoj mentre il confronto fisico con l'Ospite (Terence Stamp), i loro approcci fisici in forma di giochi fra ragazzi, avrebbero avuto una valenza diversa dato il netto contrasto fra le corporalità dei due attori.

È ancora a un ruolo di padre e ancora ad un industriale al quale Pasolini pensa per il successivo *Porcile* (1969), ossia Klotz, esponente di un vetero-capitalismo legato alla cultura umanistica e infatti nella sceneggiatura si sofferma a descrivere uno spazio che non si vedrà nel film, come non si vedrà il personaggio leggere una poesia bensì suonare l'arpa: «La biblioteca-studio del signor Klotz, nella sua villa. Una stanza vasta, accogliente, grandi scaffali di libri rilegati, pareti rivestite di legno. Potrebbe essere una domenica pomeriggio: il signor Klotz legge un libro di poesia» (Pasolini 2001d, p. 1141).

Quando Pasolini pensò a Welles, il personaggio di Klotz non era ancora stato immaginato come paralitico, immobilizzato sulla sedia a rotelle (quale sarà nella personificazione di Alberto Lionello): lo si deduce dalla lettera che il poeta-regista scrisse a Jacques Tati nel novembre 1968, poco prima di iniziare le riprese, probabilmente dopo avere subito il rifiuto di Welles, dove gli precisa che la fisionomia di Klotz dovrà essere simile a quella di Hulot, la 'creatura' dell'autore di *Mon Oncle*, e percorrere con la sua andatura dinoccolata gli spazi della villa neoclassica tedesca (cfr. Pasolini 2021, pp. 1374-1375).

Welles avrebbe dovuto incarnare, quindi, un'altra figura paterna, anch'essa soccombente, mentre in *I racconti di Canterbury* (1972) sarebbe stato January, ossia Gennaio, «un uomo di sessant'anni, dal pelo canuto, fitto come quello di un orso: è anche grosso e goffo come un orso: con l'occhio matto e sanguigno che gli scintilla sul naso rosso. È un uomo vecchio e malandato, ma nel tempo stesso ha la vitalità e la vivacità di un ragazzino» (Pasolini 2001e, p. 1498). In questo caso, è assai probabile che Pasolini avesse in mente proprio Welles mentre descriveva la fisionomia di Gennaio ed è possibile che pensasse alla sua sanguigna, selvaggia, patetica e bellissima performance nel suo *Chimes at Midnight* (*Falstaff*, 1966) perché Gennaio ha un'esuberanza clownesca e esagitata, con la differenza, rispetto al personaggio shakesperiano, che agisce su effetto del desiderio lubrico per una ragazza giovane [fig. 8]. L'attore che sceglierà dopo il rifiuto di Welles, il britannico Hugh Griffith, avrà una fisionomia simile alla sua, ancora più sanguigna. Non si sa esattamente



a quale ruolo del San Paolo Pasolini avesse pensato per Welles ma è probabile che fosse proprio la parte del protagonista, quindi sarebbe stata una raffigurazione di età più avanzata rispetto agli altri attori cui aveva pensato (come Marlon Brando e Giancarlo Giannini). Perché Welles rifiutò sistematicamente i ruoli propostigli da Pasolini?

A giudicare da quanto dichiara a Bogdanovich e secondo altre testimonianze (come quella del produttore di *Porcile*, Gian Vittorio Baldi) è probabile che Welles, se era impegnato su altro set coevo alla lavorazione di *Edipo re*, invece fosse inibito, forse anche un po' moralisticamente, dall'audacia erotica dei progetti di *Teorema*, *Porcile* e *I racconti di Canterbury*.

*Si ringrazia Alessandra Lovino per la traduzione dell'intervista di James Blue e per le ricerche bibliografiche.*

#### Bibliografia

- A. ARBASINO, "Un solo nemico mi fa paura: il sole", *Il Giorno*, 11 novembre 1966.
- J. BLUE, 'Pier Paolo Pasolini and the Art of Directing', *Film Comment*, 4, settembre 1965, pp. 20-32.
- P. BOGDANOVICH, *Il cinema secondo Orson Welles*, a cura di J. Rosenbaum, Milano, Baldini & Castoldi, 1993.
- MA. C., 'Franco Citti interpreta Edipo re nel nuovo film di P.P. Pasolini', *Lavoro nuovo*, 8 dicembre 1966.
- P.P. PASOLINI, 'I migliori film del 1966', *Filmcritica*, 173, dicembre 1966.
- P.P. PASOLINI, *La ricotta*, in *Ali dagli occhi azzurri*, Milano, Garzanti, 1965, ora in ID., *Romanzi e racconti. 1962-1975*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998a, pp. 837-858.
- P.P. PASOLINI, *Teorema*, Milano, Garzanti, 1968, ora in ID., *Romanzi e racconti. 1962-1975*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998b, pp. 891-1056.
- P.P. PASOLINI, *Una discussione del '64*, in *Pier Paolo Pasolini nel dibattito culturale contemporaneo*, Atti del convegno (Alessandria, 19-20 febbraio 1977), Pavia, Amministrazione provinciale di Pavia-Comune di Alessandria, 1977, ora in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999a, pp. 748-785.
- P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, a cura di J. Duflot, Roma, Editori Riuniti, 1983, ora in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999b, pp. 1401-1550.
- P.P. PASOLINI, 'Una visione del mondo epico-religiosa', testo del dibattito al Centro di Cinematografia (Roma, 9 marzo 1964), *Bianco e nero*, 6, giugno 1964, ora in ID., *Per il cinema*, II, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001a, pp. 2844-2879.
- P.P. PASOLINI, *Edipo re*, Milano, Garzanti, 1967, ora in ID., *Per il cinema*, I, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001b, pp. 967-1052.
- P.P. PASOLINI, 'Edipo re', intervista a cura di J.-A. Fieschi, *Cahiers du cinéma*, 195, novembre 1967, ora in ID., *Per il cinema*, II, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001c, pp. 2918-2930.
- P.P. PASOLINI, *Porcile*, in ID., *Per il cinema*, I, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001d, pp. 1097-1174.
- P.P. PASOLINI, *I racconti di Canterbury*, in *Trilogia della vita*, Milano, Garzanti, 1995, ora in ID., *Per il cinema*, I, a cura di W. Siti, F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001e, pp. 1413-1563.
- P.P. PASOLINI, *Le lettere*, a cura di A. Giordano, N. Naldini, Milano, Garzanti, 2021, pp. 1374-1375.
- M. PONZI, 'Datemi una strega tutta colorata', *Vie Nuove*, 15 dicembre 1966.
- M.R. [Marisa Rusconi], 'Pier Paolo Pasolini e l'autobiografia', *Sipario*, 258, ottobre 1967, pp. 26-27.



## «*Odetta! Ho trovato la mia Odetta!*». I film di Pier Paolo Pasolini nelle parole di Anne Wiazemsky

di Beatrice Seligardi

The article focuses on the crucial role played by Pier Paolo Pasolini and his cinematic poetics on the *Bildung* process that invests the autofictional character of Anne in Anne Wiazemsky's romanesque autobiographical trilogy. By comparing the characterization of Anne to her roles played in *Teorema* and *Porcile*, what emerges is the liberating and disruptive power that Pasolini's directing had on Wiazemsky.

### 1. Un incontro cruciale

Anne Wiazemsky incontra Pier Paolo Pasolini alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1967, per caso, mentre si trova su un vaporetto che va da Venezia al Lido, dove è attesa da Jean-Luc Godard – con il quale si è da poco sposata – e Bernardo Bertolucci. Si trova al festival per promuovere, insieme al marito e cineasta, *La chinoise*, presentato poche settimane prima in anteprima mondiale al Festival di Avignone, e che la vede tornare, dopo l'esperienza di *Au hasard Balthazar* di Robert Bresson (1966), nuovamente sullo schermo. L'incontro con il regista italiano, che avrebbe presentato la sera stessa il suo *Edipo re*, viene descritto dall'attrice e scrittrice nei termini di un avvenimento epifanico, quasi si trattasse di un'espressione di quel destino inesorabile che muove le vite dei personaggi dei film pasoliniani cui parteciperà lei stessa:

lo sguardo di quest'uomo [...] non mi abbandona obbligandomi a tenere gli occhi bassi. In un francese approssimativo e frammisto di italiano mi dice che mi ha vista in *Au hasard Balthazar* e che era felice di potermi rivedere nella *Chinoise* che sarebbe passata in quei giorni. Mi spiega con ferma convinzione che io ero la ragazza del suo prossimo film. «*Odetta ... Lei è Odetta*», ripeteva, felice. Si era presentato? Non credo, perché di fronte al mio mutismo, scandì il suo nome: Pier Paolo Pasolini. [...] Ci stavamo avvicinando al Lido ed io seguitavo a tacere. Ed è sicuramente allora che capì una cosa incredibile: io non sapevo chi era lui. [...] Ricordo l'allegria che, per un attimo, illuminò il suo volto parzialmente dissimulato dai grandi occhiali neri e il gesto autoritario per trattenermi. [...] «*Odetta! Ho trovato la mia Odetta!*», disse ancora una volta prima di perdersi nella folla dell'imbarcadero. In quel giorno io avevo incontrato un uomo che doveva contare molto nella mia vita. Che conta sempre. E avevo anche scoperto che ci sono persone, celebri nel mondo intero, che hanno un certo modo di muoversi, solitarie e anonime come il primo che passa. Che li si riconosca, che li si abbordi o che li si ignori non ha importanza. Vanno per la loro strada. E sono loro i grandi artisti. (Wiazemsky 1991: 184).

C'è un elemento che colpisce nel modo in cui l'attrice descrive l'incontro pasoliniano. Wiazemsky, infatti, assume una postura del corpo che condividerà con il personaggio che Pasolini riconosce immediatamente in lei: come Odetta, anche Anne è silenziosa, volge gli occhi verso il basso, quasi a vergognarsi di essere «una piccola francese molto ignorante» (*ibidem*) che non sa chi si trova di fronte. Eppure, è proprio la grazia di Wiazemsky che il



regista riconosce come una folgorazione, quella grazia che deriva proprio dalla capacità di mantenere uno sguardo ingenuo nei confronti del mondo e di sé, simile a quello del giovane uomo che si toglie una spina dal piede, ancora inconsapevole della propria bellezza, nel *Teatro delle marionette* di Heinrich Von Kleist.

Benché abbia girato due film con autori già diventati di culto, Anne Wiazemsky rimane attrice anomala e al di fuori dei meccanismi del divismo canonico, complice la giovane età ma anche l'ambiente alto-borghese dal quale proviene e che fu inizialmente ostile alla sua vocazione attoriale, come racconta Wiazemsky nel romanzo *Jeune fille* (2007). La nipote di François Mauriac, premio Nobel per la letteratura nel 1952, deve infatti destreggiarsi fra le riprese cinematografiche e gli esami di maturità mentre gira il film di Robert Bresson, fra l'incontro fulminante con Jean-Luc Godard e le lezioni universitarie a Nanterre, fra la gelosia e la possessività del marito regista e la necessità di acquisire una fisionomia attoriale, ma anche intellettuale, indipendente da quella dei 'pigmalioni' che hanno plasmato l'iconicità riconosciuta dai cinefili.

In questo processo di affrancamento dalle figure maschili che ne hanno condizionato la formazione – Mauriac, Bresson, Godard – proprio l'incontro con Pasolini si rivela decisivo, come si può immaginare dalle parole stesse di Wiazemsky («In quel giorno io avevo incontrato un uomo che doveva contare molto nella mia vita»), e come è possibile osservare in controluce a partire dal racconto della propria *Bildung* attoriale all'interno della trilogia composta dai romanzi *Jeune fille* (2007), *Une année studieuse* (2013), *Un an après* (2015), testi che ben si possono ascrivere al genere divografico (Cardone, Masecchia, Rizzarelli 2019; Rizzarelli 2017; Rizzarelli 2021). Paradossalmente, è più nelle ellissi narrative, che non in quanto viene raccontato dei set di *Teorema* (1968) e *Porcile* (1969), che è possibile intravedere il potere liberatorio e dirompente che l'esperienza della regia pasoliniana ha avuto su Wiazemsky, nei termini di una libertà ritrovata proprio nei ruoli controversi interpretati nelle pellicole italiane e che la avvieranno, sempre di più, a un allontanamento dalla parallela stagione ideologica e antinarrativa di Jean-Luc Godard.

## 2. Anne, Odetta e l'occhio fotografico

Dell'esperienza di *Teorema*, l'io narrante racconta pochissimo in apertura all'ultimo romanzo della trilogia divografica, *Un an après*. Le riprese coincidono infatti



Fig. 1 Anne Wiazemsky in un fotogramma di *Teorema* (1968) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 2 Anne Wiazemsky in un fotogramma di *Teorema* (1968) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 3 Anne Wiazemsky in un fotogramma di *Teorema* (1968) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 4 Anne Wiazemsky in un fotogramma di *Porcile* (1969) di Pier Paolo Pasolini



con il primo periodo che Anne e Jean-Luc trascorrono separati all'indomani del matrimonio, rappresentando dunque una prima prova di allontanamento:

À l'invitation d'une université américaine nous partîmes ensemble pour Los Angeles. Mais mon séjour fut de courte durée et je dus quitter Jean-Luc pour rejoindre Rome où Pier Paolo Pasolini commençait en avance le tournage de *Théorème*. C'était la première fois que nous étions vraiment séparés et nous étions déchirés de chagrin. Il nous semblait que nous prenions le risque de ne jamais nous revoir et nous sanglotions de concert avant que je monte dans l'avion. [...] Au but de quelques jours, il fit l'aller-retour entre Los Angeles et Rome pour vérifier si je l'aimais toujours autant. (Wiazemsky 2015: 15).

È curioso che, lungo tutto il testo, l'io narrante collochi nel contesto romano le riprese di *Teorema*, laddove i luoghi documentati dei vari set sono localizzati perlopiù in Lombardia – da Milano alla campagna pavese e lodigiana – e in Sicilia – la sequenza finale fu girata sulle pendici dell'Etna (Molteni 2013), stessa location per le scene di ambientazione medievale in *Porcile*. Scherzo della memoria o precisa scelta stilistica proprio in virtù di quella memoria capace di riplasmare l'esperienza e di trasportarla sul piano della finzione, dal momento che, come è accaduto in un'intervista rilasciata a Radio France in occasione dell'uscita del libro, Wiazemsky ha definito il testo come un romanzo e non un'autobiografia o un memoir? (Wiazemsky 2015b; Seligardi 2019).

Oltre a rappresentare una prima prova di cesura, seppur all'interno di una fase comunque idilliaca del rapporto con Godard, la partecipazione a *Teorema* sembra legarsi in modo ulteriormente sottile alla trama di formazione raccontata nella trilogia di Wiazemsky. Gli elementi in comune alla giovane Anne e a Odetta riguardano in prima battuta l'appartenenza a una determinata classe sociale: entrambe provengono dagli ambienti dell'alta borghesia – l'una da quella intellettuale, l'altra da quella industriale milanese – ed entrambe, come Anne ha dimostrato prendendo parte ai film di Bresson e Godard, ardono di un desiderio di fuoriuscita dagli asfittici confini della propria estrazione. Questa è una somiglianza che indubbiamente ha svolto un ruolo decisivo nella scelta di Pasolini di affidare a Wiazemsky il ruolo di Odetta, dal momento che si inserisce perfettamente nel contesto delle riflessioni che lui stesso andava producendo, all'interno di numerose interviste, intorno alla figura attoriale (Rimini, Rizzarelli 2021): il regista sceglie l'attore non per quello che può sembrare, ma per ciò che è, secondo un principio di incarnazione che nel caso di Wiazemsky – ma ovviamente non solo nel suo – conflagra ulteriormente, scuotendo i confini fra arte, vita e racconto di sé.



Fig. 5 Anne Wiazemsky in un fotogramma di *Porcile* (1969) di Pier Paolo Pasolini



Fig. 6 Anne Wiazemsky in un fotogramma di *La chinoise* (1967) di Jean-Luc Godard



Fig. 7 Anne Wiazemsky in un fotogramma di *Porcile* (1969) di Pier Paolo Pasolini



Nel caso di Anne-Odetta, c'è un'altra caratteristica che unisce l'attrice al suo personaggio, e che riguarda la capacità scopica raccontata dall'una e attribuita all'altra. Si tratta dell'uso del medium fotografico come strumento di comprensione della realtà. Nel film *Odetta* compie alcune azioni ripetitive, quasi ritualistiche, prima di cadere vittima di una catatonìa pressoché fatale [fig. 1]: tra queste, spicca il gesto di immortalare fotograficamente prima il padre – del quale colleziona i ritratti in un album – e poi dell'ospite, come se congelare l'oggetto del desiderio fosse l'unico modo di scendere a compromesso con un principio di piacere inaudito, perché socialmente proibito [fig. 2]. Ora, una stessa predisposizione all'uso della fotografia appartiene anche ad Anne, che nella primavera del 1967 scopre un interesse per l'arte dello scatto, come si legge in un passo di *Une année studieuse*:

Mais c'était aussi le printemps et un printemps particulièrement délicieux. Grâce à Marilou, je m'étais offert un appareil photo, un Pentax, et deux objectifs, le 50 et le 105. Cette nouvelle occupation me passionna immédiatement. Je me mis à photographier ceux que je chérissais, Jean-Luc, Michel Cournot, mon frère, Blandine, Francis et ses nouveaux compagnons du Théâtre de Bourgogne (Wiazemsky 2013: 205).

Sarà proprio la sua risaputa passione fotografica a far sì che François Truffaut inviti Anne a fare un'esperienza da fotografa di set per tre giorni durante le riprese di *La mariée était en noir*, esperienza osteggiata da Jean-Luc, che la vorrebbe impegnarsi di più negli studi di filosofia a Nanterre. Ma una volta di più, i momenti di lontananza dal proprio amante si rivelano cruciali per rafforzare in Anne la consapevolezza della propria vocazione cinematografica: «Je quittai le plateau de *La mariée* avec regret, plus amoureuse que jamais du cinéma. C'était bien là que se trouvait ma place, j'étais décidée à y revenir que ce soit devant ou derrière la caméra» (Wiazemsky 2013: 2016). Difficile, anche se non impossibile, che Pasolini fosse a conoscenza di questa particolarità dell'apprendistato cinematografico di Wiazemsky, eppure la coincidenza non fa che rafforzare il valore epifanico dell'incontro fra la giovane donna, ancora adolescente nella sua presenza corporea timida, eterea, ma dallo sguardo penetrante [fig. 3], e la sensibilità del poeta di fronte alla macchina da presa.

### 3. La studentessa ribelle, la vocazione attoriale: Anne-Ida

La successiva collaborazione con Pasolini trova qualche traccia narrativa più corposa nelle pagine di *Un an après*. La proposta di interpretare la parte di Ida in *Porcile* avviene per telefono, in un clima di reciproca stima e allegria provata all'idea di lavorare ancora insieme:

Aussi émus l'un que l'autre, nous nous étions avoué notre envie de retravailler ensemble et aussitôt tutoyés. Il voulait faire un film construit en deux parties. La mienne se tournerait vraisemblablement début 1969, à Padoue, avec, entre autres, Jean-Pierre Léaud. C'était à l'origine une pièce qu'il avait écrite pour le théâtre. «Il y a donc beaucoup de texte, je te la fais traduire et envoyer et tu me dis ensuite si tu veux bien du rôle d'Ida». Je lui avais dit oui tout de suite, comme je l'avais fait pour *Théorème*. (Wiazemsky 2015: 188)



Ma se la lontananza fra Anne e Jean-Luc durante le riprese di *Teorema* non aveva avuto particolari ripercussioni sul loro rapporto amoroso, questa volta l'opposizione del regista alla partecipazione di Anne al nuovo film di Pasolini è aperta, e deriva dal posizionamento ideologico e politico sempre più esplicito che Jean-Luc ha maturato in seguito alle riprese della *Chinoise* e alla partecipazione al movimento studentesco. La rottura di Godard rispetto alla propria stessa produzione cinematografica, e a quella di molti colleghi del panorama non solo francese ma anche italiano, aveva trovato il culmine nella lite avvenuta in occasione di un incontro romano organizzato da Bertolucci, conclusosi con una rottura fra i due raccontata da Anne nelle pagine immediatamente precedenti del romanzo. Il giudizio di Godard su Pasolini riportato da lei mantiene una posizione di severità, benché mitigata dal rispetto comunque immutato nei confronti della postura intellettuale del poeta e regista italiano: «Pour lui, Pasolini était devenu un traître depuis qu'il avait pris le parti des policiers italiens "fils du prolétariat" contre les étudiants "fils nantis de la bourgeoisie". Mais en même temps, il continuait à l'admirer. "Il y a en lui quelque chose d'irréductible... C'est l'homme le plus courageux que je connais"» (*ibidem*). D'altronde, lo scambio epistolare fra i due registi all'altezza dell'autunno 1967, all'indomani dell'uscita della *Chinoise* e alle soglie delle riprese di *Teorema* (Pasolini 2021), testimonia una sincera comunanza di visione poetica del reale che, al di là delle prese di posizione più critiche del Godard del periodo Dziga Vertov, si manifesta anche nell'interesse per la rappresentazione delle tensioni interne alla classe borghese e alle nuove generazioni, incarnate non a caso dalla coppia Jean-Pierre Leaud-Anne Wiazemsky tanto nella *Chinoise* quanto in *Porcile*.

Proprio la contraddizione insita all'interno del movimento studentesco è al cuore del personaggio di Ida in *Porcile* [fig. 4]: Ida è una diciassettenne invaghita del venticinquenne Julian, figlio di un industriale nostalgico del nazismo. Con Julian, Ida pare intrattenere una sorta di relazione amorosa, che tuttavia non riesce a concretizzarsi: alle risposte evasive, bizzarre ed enigmatiche di Julian, con le quali il giovane dissimula il vero oggetto del desiderio che lo possiede e che lo porterà sino a un martirio volontario, Ida oppone una verbosità logica, razionale, analitica, che lei tenta di applicare, senza successo, alla sua relazione col giovane. Il posizionamento granitico di Ida si riverbera, oltre che sulla sua tramatura linguistica fatta di battute dall'andamento fortemente ipotattico e logico-argomentativo, anche sulla corporeità del personaggio e, nuovamente, sulla sua capacità scopica. Se in *Teorema* Odetta aveva bisogno del filtro della macchina fotografica per venire a patti col desiderio, qui Ida osserva dritta e altera il viso giullaresco di Julian, e alla gestualità da *fou* medievale che questi interpreta come forma di opposizione alla realtà (il grattarsi la testa, ad esempio), il corpo di Ida risponde con una statuarietà verticale apparentemente monolitica [fig. 5], alla ricerca di quella "concentrazione", di quella "produzione di istanti forti" (Rimini, Rizzarelli 2021: 99) caratteristici della poetica cinematografica pasoliniana. Eppure, anche in lei si annidano contraddizioni non risolte: se la sua appartenenza al pensiero progressista viene resa manifesta dai discorsi e dalla partecipazione alle proteste studentesche a Berlino, è tuttavia attratta da un uomo ben lontano dagli studenti 'capelloni' con i quali condivide i propri ideali. Anche in seguito alla rottura con Julian, la scelta di accompagnarsi a un ragazzo che sembra incarnare la fisicità ideale dell'uomo tedesco perché sportivo e tutto biondo (anche se, come ci tiene a precisare lei, in modo completamente «non ariano»), tradisce la contraddizione interna alla composizione di classe del movimento studentesco diagnosticata da Pasolini, e che in parte, seppur nella direzione contraria di un aperto sostegno, mostrava anche Godard nella rivoluzione fallita della *Chinoise*. La Véronique godardiana e l'Ida pasoliniana con-



dividono una postura del corpo fiera e uno sguardo volitivo [figg. 6 e 7], e chissà che la scelta di affidare a Wiazemsky la parte della contestatrice tedesca non possa essere stata suggerita anche dall'averla vista nei panni della rivoluzionaria parigina.

Quel che è certo è che il set di *Porcile* si rivela, nuovamente, un momento cruciale per la carriera di Wiazemsky nel racconto di Anne. Il clima di felicità che viene a più riprese sottolineato, il rapporto di stima e piena fiducia reciproca instaurato con Pasolini, l'indipendenza affettiva raggiunta anche rispetto a Godard, l'incontro sul set con Marco Ferreri, da cui scaturirà la successiva collaborazione ne *Il seme dell'uomo* (1969), rafforzeranno la volontà della giovane donna di far parte di quel mondo, di voler essere attrice e di farlo a dispetto della posizione sempre più critica del marito e della gelosia di quest'ultimo. La *jeune fille* è ormai a pieno titolo un'attrice capace di scegliere il proprio destino, indipendentemente dalle figure ormai accessorie di pigmalioni o amanti che ne avrebbero voluto indirizzare le scelte:

J'étais très heureuse, Pasolini aussi, et ce tournage marqua le début d'une grande amitié. Déjà, il évoquait un futur dont je ferais partie car il aimait s'entourer des personnes fidèles qu'il appréciait particulièrement comme Ninetto Davoli et les frères Citti. Pendant ce temps, Jean-Luc se trouvait en Angleterre avec Jean-Jock pour tourner ce qui s'appellerait *British Sounds*. On se téléphonait tous les jours mais il s'inquiétait, craignant que je le n'oublie. Je le rassurais comme je pouvais, mais il est vrai qu'il ne manquait pas tant j'étais à mon aise sur ce tournage. Grâce à l'affection et à l'estime de cette équipe, je me sentais à nouveau exister et cela me confirmait dans mon désir de devenir actrice. (Wiazemsky 2015: 210-211).

#### Bibliografia

- L. CARDONE, A. MASECCHIA, M. RIZZARELLI (a cura di), *Divografie, ovvero delle attrici che scrivono, Arabeschi*, n. 14, luglio-dicembre 2019, < [www.arabeschi.it/collection/divografieovvero-dellattrice-che-scrive/#divografie-ovvero-dellattrice-che-scrive](http://www.arabeschi.it/collection/divografieovvero-dellattrice-che-scrive/#divografie-ovvero-dellattrice-che-scrive) > [accessed 30.12.2022].
- A. MOLteni, 'Teorema. I luoghi del set cinematografico', 20/08/2013, < <http://www.centrostudi-pierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/teorema-i-luoghi-del-set-cinematografico/> > [accessed 30.12.2022].
- P. P. PASOLINI, *Le lettere*, a cura di A. Giordano e N. Naldini, Milano, Garzanti, 2021.
- S. RIMINI, M. RIZZARELLI, 'Primi sondaggi per una teoria dell'attore secondo Pasolini', *Studi Pasoliniani*, 15, 2021, pp. 93-103.
- M. RIZZARELLI, 'L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della 'diva-grafia', in L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, C. Tognolotti (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, *Arabeschi*, 10, 2017, < <http://www.arabeschi.it/13-/> > [accessed 30.12.2022].
- M. RIZZARELLI, 'Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle *divografie*', *Cahiers d'études italiennes*, 32, 2021, < <http://journals.openedition.org/cej/9005> > [accessed 30.12.2022].
- B. SELIGARDI, 'Giovani donne crescono attrici: la Bildung divagrafica nella trilogia di Anne Wiazemsky', in L. Cardone, A. Masecchia, M. Rizzarelli (a cura di), *Divografie, ovvero delle attrici che scrivono*, *Arabeschi*, n. 14, luglio-dicembre 2019, < <http://www.arabeschi.it/15-giovani-donne-crescono-attrici-la-bildungdivagrafica-nella-trilogia-di-anne-wiazemsky/> > [accessed 30.12.2022].
- A. WIAZEMSKY, 'Flashback', in L. Betti, M. Gulinucci (a cura di), Pier Paolo Pasolini. Le regole di un'illusione: i film, il cinema, Roma, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, p. 184.
- A. WIAZEMSKY, *Jeune fille*, Paris, Gallimard, 2007.
- A. WIAZEMSKY, *Une année studieuse*, Paris, Gallimard, 2013.



A. WIAZEMSKY, *Un an après*, Paris, Gallimard, 2015.

A. WIAZEMSKY, 'Je parle de moi pour parler d'autre chose', intervista rilasciata il 1 settembre 2015 all'interno del programma *Hors Champs* di Radio France, < <https://www.radiofrance.fr/franceculture/anne-wiazemsky-je-parle-de-moi-pour-parler-d-autre-chose-4507705> > [accessed 30.12.2022].