

la rivista di **engramma**  
maggio **2021**

**181**

**Vedere, Pasolini**

La Rivista di Engramma  
**181**

La Rivista di  
Engramma

**181**

maggio 2021

# Vedere, Pasolini

a cura di Andrea Cortellessa  
e Silvia De Laude



edizioni**gramma**

*direttore*

monica centanni

*redazione*

sara agnoletto, mariaclara alemanni,  
maddalena bassani, maria bergamo, emily  
verla bovino, giacomo calandra di roccolino,  
olivia sara carli, giacomo confortin,  
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,  
simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini,  
laura leuzzi, vittoria magnoler,  
michela maguolo, marco molin,  
francesco monticini, nicola noro, lucrezia not,  
alessandra pedersoli, marina pellanda,  
camilla pietrabissa, daniele pisani,  
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,  
antonella sbrilli, massimo stella,  
elizabeth enrica thomson, christian toson,  
chiara velicogna, nicolò zanatta

*comitato scientifico*

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,  
victoria cirlot, georges didi-huberman,  
alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini,  
natalia mazour, sergio polano, oliver taplin,  
mario torelli

**La Rivista di Engramma**

a peer-reviewed journal

**181 maggio 2021**

[www.egramma.it](http://www.egramma.it)

*sede legale*

Engramma  
Castello 6634 | 30122 Venezia  
[edizioni@egramma.it](mailto:edizioni@egramma.it)

*redazione*

Centro studi classicA luav  
San Polo 2468 | 30125 Venezia  
+39 041 257 14 61

©2021

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-60-1

ISBN digitale 978-88-31494-61-8

finito di stampare agosto 2021

L'editore dichiara di avere posto in essere le  
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti  
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato  
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come  
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

## Sommario

- 7 *Vedere, Pasolini. Editoriale di Engramma n. 181*  
Andrea Cortellessa e Silvia De Laude
- 13 *Il demone del non finito. Pasolini e la pratica della pittura*  
Alessandro Zaccuri
- 19 *Pittografie del Verbo. Torsioni figurative della parola, torsioni verbali dell'immagine in Italia negli anni '60*  
Luca Scarlini
- 33 *Una Roma sentimentale*  
Lorenzo Morviducci
- 45 *Doppio movimento. La lunga strada di sabbia di Pier Paolo Pasolini e Paolo Di Paolo*  
Arianna Agudo e Ludovica del Castillo
- 67 *"Un romanzo aperto verso l'avvenire"? Sopralluoghi nei dintorni di Una vita violenta*  
Silvia De Laude
- 123 *Sintagmi di vita e paradigma di morte. Presentazione di: Georges Didi-Huberman, Sentire il grisou, Orthotes, 2021*  
Georges Didi-Huberman, con una nota introduttiva di Andrea Cortellessa
- 139 *La rabbia di Pasolini. Un film scritto, una poesia cinematografata*  
Flaminia Albertini
- 161 *Le ombre immobili. La fotografia nel cinema di Pasolini*  
Roberto Chiesi
- 175 *Traduzione e soggettività. Ancora su Pasolini e il cinema*  
Gianfranco Marrone
- 199 *Le cose e le immagini. Dalla transustanziazione del segno alla polisemia della realtà*  
Davide Luglio
- 223 *Pier Paolo Pasolini e Roland Barthes. Tracce fotografiche di un dialogo mancato*  
Corinne Pontillo
- 239 *Pasolini, autoritratto per voce sola*  
Gian Maria Annovi
- 265 *Pasolini fumettista. Un'analisi di La Terra vista dalla luna attraverso gli strumenti critici del racconto grafico*  
Daniele Comberciati

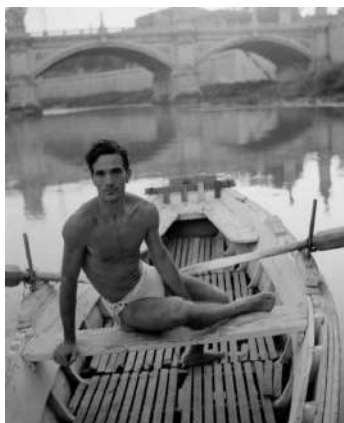
- 281 *Nota a un libro fatto anche di note. La Divina Mimesis e la sua "iconografia ingiallita"*  
Walter Siti
- 291 *Sopravvivere per ingiallire. Nota sul colore dell'ultimo Pasolini*  
Marco Antonio Bazzocchi
- 309 *Romanzi per figure. Pasolini con-temporaneo*  
Andrea Cortellessa
- 349 *"Come qualcuno che mi spia di nascosto"*  
Giovanni Giovannetti
- 363 *Dalla voce alla presenza. Il corpo del poeta nel tempo dello spettacolo*  
Stefano Chiodi

# Vedere, Pasolini

## Editoriale di Engramma n. 181

Andrea Cortellessa, Silvia De Laude

“Chissà se non sarei stato più felice,  
se fossi stato un pittore e non uno scrittore”



Pier Paolo Pasolini ritratto su una barca sul Tevere, Roma 1950-55, fotografia di Gabriella Drudi, Archivio Drudi-Scialoja.

Un'immagine dialettica. È l'anno accademico 1941-42 e siamo all'Università di Bologna, in una “piccola aula (con banchi molto alti e uno schermo dietro la cattedra)”. C'è un professore che parla, e come parla!, indicando le immagini che scorrono sullo schermo alle sue spalle: “un'isola deserta, nel cuore di una notte senza più una luce”, con “l'irrealità di un'apparizione”. Perché “era, infatti, un'apparizione”; anzi, “semplicemente la Rivelazione”. Quel professore si chiama Roberto Longhi, e chi lo ricorda in questo modo è Pier Paolo Pasolini (nella recensione al suo “Meridiano”, curato dall'altro *phare* Gianfranco Contini nel '73, uscita all'inizio dell'anno seguente).

Trent'anni dopo, mentre scrive queste righe, Pasolini imperversa corsaro e luterano sulle colonne del “Corriere della Sera” di Piero Ottone. Da circa un anno ha messo mano, con la disperata vitalità di sempre, a un nuovo romanzo che prima ha pensato d'intitolare *Vas* (pensando a quello “d'elezione” cioè al suo avatar Paolo di Tarso – al quale pure da un pezzo progetta di dedicare un film – come lo chiama Dante nell'*Inferno*) e poi è diventato *Petrolio*. Ha appena concluso, con *tetro entusiasmo*, una raccolta



di poesie che s'intitola *La nuova gioventù* ed è a sua volta un'immagine dialettica (perché ricalca, deliberatamente sconciandolo, il dettato aurorale della *Meglio gioventù* di vent'anni prima). E ha da poco terminato, pure, le riprese di un film che più *tetro* non si può, cui ha dato il titolo di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*; ora si appresta a un montaggio che si annuncia tanto impegnativo quanto doloroso.

L'"esattezza lancinante, visionaria" di quelle "descrizioni" che sta così descrivendo (*Descrizioni di descrizioni* è il titolo che ha pensato per la sua nuova raccolta di saggi, cui ha destinato pure il pezzo su di lui) non può essere disgiunta dall'ottica "obliqua" di Longhi, dal suo vedere ogni immagine "da punti di vista inusitati e difficili". Quelle peritose diapositive in bianco e nero, che lampeggiano nella memoria a squarciare la *notte senza più una luce* del "conformismo della società fascista" (di lì a poco Longhi dovrà lasciare l'insegnamento, per essersi rifiutato di aderire alla Repubblica Sociale; e Pasolini dovrà ripiegare su una tesi, dedicata a Pascoli, in Letteratura italiana), nella memoria sono semplicemente "cinema": il montaggio di un'"inquadratura" di Masaccio con una di Masolino, "il manto di una Vergine al manto di un'altra Vergine", "il frammento di un mondo formale si opponeva quindi fisicamente, materialmente al frammento di un altro mondo formale: una 'forma' a un'altra 'forma'". Una decina d'anni prima Pasolini aveva dedicato al maestro la sceneggiatura del suo secondo film, *Mamma Roma*: "a Roberto Longhi cui sono debitore della mia 'fulgurazione figurativa'".

Il cortocircuito *fulgurante* fra il suo cinema, e la sua poesia (se poi ha senso distinguere l'uno dall'altra), e la sua "formazione figurativa" (da lui confessata come decisiva, nel '65, a "Filmcritica") è da tempo un cavallo di battaglia della critica che si è ammassata monumentale, sull'opera di Pasolini, nei 45 anni che ci separano dalla sua morte tetra e corrusca; e il libro recente di Marco Antonio Bazzocchi, *Con gli occhi di Artemisia*, è la migliore guida che si possa immaginare per misurare l'influsso di Longhi, concettuale oltre che strettamente stilistico, sulla letteratura italiana (e si veda qui l'aggiornamento-sintesi dello stesso autore). Ma quasi tutti questi studi si sono concentrati sul rapporto viscerale intrattenuto da Pasolini con la grande tradizione: "figurativa" non meno che letteraria. "Solo nella tradizione è il mio amore", appunto, proclama nei versi di *Poesia in forma di rosa* (anticipati proprio nel libro che reca la dedica a Longhi) l'*avatar*

impersonato da Orson Welles nella *Ricotta*. Eppure quel film del '63 mostra l'ambivalenza del "manierismo" di Pasolini, la sua fascinazione e insieme repulsione per la citazione e il *pastiche*, la devozione perversa – insomma – che tributa a quella "tradizione". Pochi versi dopo, lo stesso testo annuncia con orgoglio di essere "più moderno di ogni moderno".

Si sa, il conflitto – quella che il persecutore Franco Fortini definiva "sineciosi" – è l'anima stessa di Pasolini. E il conflitto per eccellenza, da lui affrontato negli ultimi quindici anni della sua esistenza, fu nei confronti di quell'arte e di quella letteratura che al "moderno" si rivolgevano, secondo lui, come a un feticcio. Forse non a caso proprio dal '63 inizia un'altra storia, più frammentaria e certo più *obliqua*, del suo rapporto con le immagini. Quella che porterà Pasolini a confrontarsi con la "poesia visiva" (nella forma del calligramma, di matrice alessandrina, di *Poesia in forma di rosa* nonché in altri meno tradizionali ma affascinanti episodi lasciati, come spesso gli capitava, fra le sue carte), del reportage fotografico (con un *exploit* come *La lunga strada di sabbia*, realizzato insieme a Paolo Di Paolo, cui si dedicano qui Arianna Agudo e Ludovica del Castillo), persino del fumetto (con la sortita sorprendente della *Terra vista dalla Luna*, qui analizzata da Daniele Comberiati); o di *format* da lui inventati o reinventati per l'occasione, come il montaggio foto-cinematografico della *Rabbia* o l'iconotesto della *Divina Mimesis*: ulteriore immagine dialettica, fra l'*horribilis* '63 e il presente '75 che, per tragica ironia della sorte, sarà il fermoimmagine definitivo della sua corsa (il libro uscirà un paio di settimane dopo l'"atroce *fait divers*", così lo chiamerà Contini, all'Idroscalo di Ostia). Tutti episodi in cui entrano creativamente in conflitto *frammenti di mondi formali diversi*: e certe 'forme' s'introducono, materialmente, all'interno di *altre 'forme'*.

Il contesto di quei *Roaring Sixties* – rievocato con la consueta effervescenza da Luca Scarlini – è caratterizzato da quella che, parafrasando una nota formula applicata da Gene Youngblood al cinema dello stesso periodo, si può definire una *expanded poetry*. Tante volte si è accennato – senza mai azzardarne un bilancio sistematico – all'effetto *obliquo* che ebbe lo 'scisma' della Neovanguardia del Gruppo 63 sui poeti coetanei, o delle generazioni precedenti, che rifiutarono le parole d'ordine di quella che appariva loro come un'ideologia coesa (non tutti con la stessa pubblica virulenza di Pasolini, ma alcuni con recisione ancora

maggior della sua). Non si capirebbero gli anni '60 di Villa, Zanzotto, Sereni, Roversi, Giudici o dello stesso Montale (le 'reazioni' di Caproni e Fortini furono più tardive, e infatti più *oblique*), senza tenere conto di questo reagente. La 'reazione' di Pasolini fu tanto *obliqua* che spiazzante: perché, prima che nell'opera strettamente poetica, si manifestò appunto nelle forme di questo suo personalissimo *pictorial turn*. Il ritorno alla pittura in senso stretto (vecchio demone mai sopito, sugli ultimi rinvenimenti del quale riferisce Alessandro Zaccuri) s'intreccia ai modi sempre in evoluzione del suo cinema, ma anche a nuove forme di 'innesto' delle immagini nel corpo stesso dei suoi testi.

Certo è anzitutto il cinema la sede deputata di questa nuova stagione 'visuale'; ed è infatti il campo nel quale Pasolini s'impegna con più convinzione. La teorizzazione sul cinema fa da testo a fronte al complesso della sua opera; e i saggi di *Empirismo eretico* – affrontati da due diversi punti di vista da Davide Luglio e Gianfranco Marrone e Corinne Pontillo – si leggono come diario di bordo della traversata del decennio, i Sessanta, più arduo e più stimolante. Adottando formati e modalità compositive non tradizionali (con esiti come *La rabbia*, analizzato da Flaminia Albertini in parallelo alla produzione poetica del tempo, e da Roberto Chiesi alla luce del ruolo che vi svolge l'immagine fissa della fotografia e dei successivi sviluppi del suo cinema: come nei mediometraggi cui il montaggio sonoro conferisce soluzioni inedite, spiegate nel dettaglio da Gian Maria Annovi), Pasolini guarda perplesso quanto sedotto alle punte più avanzate della sperimentazione europea e americana, che a sua volta non nasconde di essere attratta dalla sua figura.

Ma è nella sua produzione letteraria che l'ultimo decennio di Pasolini eccede nella misura più spettacolare i canoni di quello che nella *Divina Mimesis*, sprezzante, definisce "un piccolo poeta civile degli Anni '50". Quegli anni '50 alla fine dei quali Pasolini, in effetti, già sentiva stretto un ruolo come quello: come dimostrano i materiali cui sta lavorando Silvia De Laude (che documentano *backstage* e intenzioni di un romanzo, quello poi uscito nel '59 col titolo *Una vita violenta* e risultato il più tradizionale dei suoi, che avrebbe potuto prendere una strada completamente diversa) ma anche l'inedito progetto, ancora precedente, di una *Roma sentimentale* fotograficamente esplorata (ne parla Lorenzo Morviducci).

È in questa sede, in ogni caso, che nel quindicennio seguente il reagente visivo opera i mutamenti più macroscopici. Non sarebbe stato neppure concepibile un progetto come quello di *Petrolio*, se fra i suoi inneschi non vi fossero immagini come quelle passate in rassegna da Giovanni Giovannetti, e se Pasolini non lo avesse concepito come un iconotesto (come aiuta a capire la critica che, anche da noi finalmente, negli ultimi tempi ha preso in esame questa ‘tradizione fantasma’). Al riguardo, stante la ‘doppia incompiutezza’ del romanzo, si possono solo fare delle ipotesi; anche se è verosimile che sarebbero state le ultime foto fattegli dal giovane Dino Pedriali, ‘diretto’ con la massima attenzione dallo stesso Pasolini, a venirvi incluse (è ormai prossima una nuova edizione di *Petrolio*, annunciata da Garzanti per le cure di Walter Siti, che s’immagina darà nuovo impulso alla discussione, certo non solo a questo riguardo).

Dà da pensare, non solo ad Andrea Cortellessa, l’approdo bicefalo rappresentato dall’incompiuto *Petrolio* e dalla *in extremis* licenziata *La Divina Mimesis* (testo sul quale si presenta anche un raro quanto pionieristico contributo dello stesso Siti – in precedenza meglio conosciuto in traduzione tedesca): e, considerando la ritornante ‘volontà di Pasolini a essere Dante’, va forse accolto il suggerimento *off records* di Annovi, che nell’iconotesto del ’75 – realizzato come tale, forse solo all’ultimo momento, mediante l’aggiunta dell’“Iconografia ingiallita” che lo conclude – vede una sorta di *Vita Nova*, ‘profezia di una profezia’ che avrebbe dovuto introdurre alla ‘vera’ *Commedia*: di cui il torso formidabile di *Petrolio*, come lo leggiamo, sarebbe dunque solo la prima cantica, oscura infatti come non mai di bitume perso. Non era evidentemente destino – di Pasolini e nostro – che vedesse la luce un suo inimmaginabile Paradiso. Ma intanto così l’opera, prima che l’autore, si rivela un segnamento: simile alle bandiere stridenti di Hölderlin o al segnalatore d’incendio di Benjamin, evocato da Georges Didi-Huberman in *Sentire il grisou* (libro pasoliniano di recentissima edizione italiana, per il cui estratto ringraziamo l’autore e l’editore Orthotes).

In attesa dei fescennini centenari del prossimo marzo, con questo numero di Engramma si vuole suggerire l’ipotesi di un Pasolini diverso. Diverso, si vuol dire, dal santino senza tregua consumato dalla macchina mitologica che, dall’indomani della sua morte, si è impossessata di un’opera la quale – come si vede – è molto più ricca e strana di come finora la si sia, per lo

più, banalizzata. La ‘mitica’ “azione complessa” di Fabio Mauri, *Intellettuale*, che – sempre in quei suoi ultimi mesi straordinari, alla Galleria Comunale d’Arte Moderna di Bologna – sul corpo di Pasolini proietta le immagini del suo *Vangelo secondo Matteo* (vi si sofferma qui Stefano Chiodi), si lascia così leggere come un apologo. Uomo-schermo, Pasolini è sempre stato oggetto delle proiezioni più diverse e contrastanti. Nel caso del vecchio amico Mauri, per esempio, è un *alter Christus* (“quando si andava a cena con Pasolini”, ha raccontato una volta l’artista proprio a Chiodi, “sembrava di cenare con Cristo”); ad altri, viceversa (viceversa?), quell’episodio permette di assimilare Pasolini alle esperienze più concettuali della *performance* e dell’installazione d’avanguardia (come quella da lui demonizzata non più di tre anni prima: l’ominoso *exploit* ‘con mongoloide’ di Gino De Dominicis alla Biennale del ’72).

Ma certo quel raggio di proiettore che mette in ombra il suo volto, al contempo facendo splendere il suo corpo di luce, ha per esito la trasformazione dello stesso Pasolini in un’immagine: in una sua immagine. Così realizzando per una via *obliqua, da punti di vista inusitati e difficili*, quella transustanziazione, quel trasumanar del corpo in opera, dell’opera in corpo, che da sempre era il suo ideale. Una *Rivelazione*. Forse non troppo diversa doveva essergli apparsa, tanto tempo prima, l’icona luccicante del maestro: nella stessa città, in quell’aula oscura e abbagliante.

---

### English abstract

Engramma issue no. 181 *Vedere, Pasolini* is dedicated to Pier Paolo Pasolini and his rich and offbeat relationship with images. The volume includes contributions by Alessandro Zaccuri, Luca Scarlini, Lorenzo Morviducci, Arianna Agudo and Ludovica del Castillo, Silvia De Laude, Didi-Hubermann, Flaminia Albertini, Roberto Chiesi, Gianfranco Marrone, Davide Luglio, Corinne Pontillo, Gian Maria Annovi, Daniele Comberiat, Walter Siti, Marco Bazzocchi, Andrea Cortellessa, Giovanni Giovannetti, Stefano Chiodi.

# Il demone del non finito

## Pasolini e la pratica della pittura

Alessandro Zaccuri



1 | Pier Paolo Pasolini sulla spiaggia di Skorpios disegna il volto di Maria Callas durante l'estate 1969, Graziella Chiarocossi-Archivio Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Viessesux, Firenze.

Pier Paolo Pasolini aveva imparato dal suo maestro Roberto Longhi che per l'arte le mani non sono meno importanti degli occhi. Ed è con le mani – o, meglio, con le dita disposte a imitare l'obiettivo di una macchina da presa – che nel *Decameron* lo stesso Pasolini dichiara la continuità fra la tradizione figurativa italiana e il suo “cinema di poesia”. Riservando per sé il ruolo dell'allievo di Giotto, testimone e in parte filo conduttore della narrazione filmica ispirata al capolavoro di Boccaccio, il regista compone un anacronismo di straordinaria efficacia: quello che prima si faceva con pennelli e colori adesso avviene grazie alla mediazione della tecnica. Ma

sono sempre le mani, unite all'acutezza dello sguardo, a rendere possibile l'avventura dell'immagine (Focillon [1934] 2014, Sennett 2008, Galluzzi 2015, Rizzarelli 2015, Leader 2016). Nella premessa al suo volume, Maria Rizzarelli osserva in modo suggestivo che la miglior introduzione:

Dovrebbe essere affidata a un corredo fotografico in cui Pasolini viene ritratto mentre dipinge o disegna. Un collage di frammenti che rappresentano le sue mani mentre tracciano i segni grafici delle sue visioni consentirebbe al lettore di essere immerso senza mediazioni nella rete di discorsi che la scrittura di Pasolini apre, sovrapponendo e facendo dialogare forme e generi diversi. Per esempio, la foto ingiallita e un po' sgranata del poeta, che nell'estate del 1970 sulla spiaggia di Skorpios disegna il profilo di

Maria Callas, mette in quadro la performance involontaria del suo viscerale rapporto con la rappresentazione visuale e innesca un cortocircuito di rimandi a tutta una serie di immagini presenti nei suoi testi letterari, filmici e grafici (Rizzarelli 2015, 9).

Le fonti iconografiche del cinema di Pasolini (ma anche di gran parte della sua opera letteraria) sono da tempo oggetto di un'analisi critica che ha portato all'individuazione di una lunga serie di modelli, da Piero della Francesca a Pontormo, da Bruegel il Vecchio a Mantegna. Un'attenzione meno continuativa è stata invece riservata al ruolo che la pratica della pittura riveste nella formazione di Pasolini e nella successiva formulazione delle sue scelte. Si tratta di un elemento che stabilisce un'ulteriore analogia tra l'attività dell'autore friulano e quella del gemello allergico Giovanni Testori, che come lui aveva contemplato in gioventù l'ipotesi di diventare pittore (Agosti, Dall'Ombra 2012). Con le dovute differenze, si capisce: laddove Pasolini risolve nel cinema la sua riflessione sull'arte, Testori la prosegue principalmente attraverso l'esercizio della critica, salvo ritornare alla pittura in seguito, attorno agli anni '80, sotto l'influsso dichiarato delle figure dilacerate e contorte del prediletto Francis Bacon.

Eppure non andrà trascurato che proprio a Testori si deve la rivalutazione dell'importanza del disegno nel metodo del già ricordato Longhi (Testori 1980). Più che copie da *connoisseur*, i bozzetti che Longhi trae dalle opere che sta studiando sono annotazioni visive già inserite in un progetto di interpretazione. Sono, di nuovo, l'esito dell'alleanza dell'occhio con la mano. In un certo senso, è già il gesto che Pasolini compirà nel *Decameron*, solo che nel caso di Longhi la destinazione ultima è costituita dalla scrittura di un saggio e non dalla realizzazione di un film, come sarà poi per Pasolini. Il quale, tuttavia, anche in veste di pittore non rinuncia mai a cercare un equilibrio fra documentazione e visione, tra rappresentazione di sé e registrazione della realtà.



2 | Pier Paolo Pasolini, *Autoritratto col fiore in bocca*, 1947, Archivio Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, Firenze.

3 | Massimo Listri, Pier Paolo Pasolini con alle spalle *Autoritratto col fiore in bocca*, Roma 1973 (da Zabagli 2000, 5).

A confermare il significato di questa tensione contribuisce il nucleo di dipinti e disegni – diciannove in tutto, alcuni dei quali geminati su *recto* e *verso* – recentemente restaurato e reso disponibile online su iniziativa del Centro Studi di Casarsa della Delizia. Risalenti agli anni 1941-1947, quando più intensa è la frequentazione di Longhi, sono prove che richiamano in larga misura la ricerca di artisti pressoché coetanei di Pasolini e ugualmente attivi nell'area friulana, quali Giuseppe Zigaina e Renzo Tubaro. Anche in queste immagini, come nel famoso *Autoritratto con fiore in bocca* (risalente a sua volta al 1947 e oggi conservato presso l'Archivio Bonsanti del fiorentino Gabinetto Vieusseux), Pasolini dimostra la tendenza a lasciare incompleti i volti, accentuando le zone d'ombra con una tecnica che davvero sembra mimare le anamorfosi di Bacon.

Gli stessi ritratti, come quelli della cugina Franca Naldini e della poetessa Giovanna Bemporad, sono insidiati dal demone del non finito, che quasi obbliga Pasolini ad accennare appena i tratti del viso, senza per questo rinunciare a dare forma all'espressione, che risulta invece straordinariamente intelligibile.



Perché le immagini escano da questo statuto di instabilità bisognerà attendere la conversione di Pasolini al cinema, alla quale il desiderio di ritrovare l'esattezza del visibile contribuisce in misura non minore di quanto faccia l'insoddisfazione per i limiti del dicibile. È a queste condizioni, e a queste solamente, che per Pasolini si spiegano "la profonda qualità onirica del cinema, e anche la sua assoluta e imprescindibile concretezza, diciamo, oggettuale" (Pasolini [1966, 1972] 1999). Come di qualcosa che si contempi con lo sguardo, appunto, ma che nel contempo si possa e si debba toccare con mano.



4 | Pier Paolo Pasolini, *Ritratto della cugina Franca*, 1943, china su cellophane, 12,5x18,7 cm, Fondo Pier Paolo Pasolini presso il Centro Studi Pier Paolo Pasolini, Casarsa della Delizia.

5 | Pier Paolo Pasolini, *La madre allo specchio*, 1943, china su cellophane, 15x25 cm, Fondo Pier Paolo Pasolini presso il Centro Studi Pier Paolo Pasolini, Casarsa della Delizia.

---

## Riferimenti bibliografici

Agosti, Dall'Ombra 2012

G. Agosti, D. Dall'Ombra, *Pasolini a casa Testori*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2012.

Focillon [1934] 2014

H. Focillon, *Elogio della mano [Eloge de la main, Paris 1934]*, a cura di A. Ducci, Roma 2014.

Galluzzi

F. Galluzzi, *Vedere con gli occhi di un altro. Strategie dell'autoritratto in Pasolini*, "Arabeschi" 6, maggio-luglio 2015.

Leader 2016

D. Leader, *Hands. What We Do with Them - and Why*, London 2016.

Pasolini [1966, 1972] 1999

P.P. Pasolini, *Il cinema di poesia*, "Marcatré" n. quadruplo 19-20-21-22 aprile 1966, poi in *Empirismo eretico*, Milano 1972, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, t. I, 1461-1489.

Rizzarelli 2015

M. Rizzarelli, *Una terra che è solo visione. La poesia di Pasolini tra cinema e pittura*, Lentini 2015.

Sennett 2008

R. Sennett, *L'uomo artigiano [The Craftsman, New Haven-London 2008]* traduzione it. di A. Bottini, Milano 2008.

Testori 1980

G. Testori, *Disegni di Roberto Longhi*, Milano 1980.

Zabagli 2000

F. Zabagli (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Dipinti e disegni dall'archivio contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*, catalogo della mostra, Cremona 2000.

---

## English abstract

The paper focuses on Pier Paolo Pasolini's pictorial practice and its continuity with the cinematographic image. Particular importance is given to the pictorial nucleus preserved at the Centro Studi in Casarsa della Delizia consisting of nineteen paintings made between 1941 and 1947 when Pasolini was a student of Roberto Longhi. Observing them reveals the artist's tendency to leave faces incomplete while giving them strong expressiveness. Thus, in his pictorial practice, Pasolini also confirms his search for balance between documentation and self-expression.

*keywords* | Pasolini's painting; self portrait; unfinished; facial expression; photography.



# Pittografie del Verbo

## Torsioni figurative della parola, torsioni verbali dell'immagine in Italia negli anni '60

Luca Scarlini

La parola era stanca dopo gli infiniti dibattiti del Neorealismo, quando il piffero della rivoluzione aveva incantato un'intera stagione letteraria, dettando slogan e manifesti e rapidamente dando alla fabbrica il ruolo di sovietica sirena dei tempi nuovi. Prima che altri messaggi venissero urlati dai megafoni del '68, di corteo in corteo, l'immagine era ovunque sovrana nell'epoca pop, che inizia assai prima della presenza americana alla Biennale 1964. I cartelloni di film e pubblicità, usati come materiale di lavoro da Mimmo Rotella dall'inizio degli anni '50, nella dimensione del *décollage*, strillavano in ogni angolo di strada le lusinghe di un'epoca nuova che di lì a poco avrebbe dato la vertigine degli effetti di superficie di cui Gilles Deleuze spiegava la grammatica nella sua capitale *Logica del senso* (1969). Le case editrici registrano anche nel Belpaese una serie di mutamenti grafici e cromatici. Dopo anni di copertine assai serie, i colori squillano. Colpiscono le scelte Bompiani, di cui l'amico di Pasolini Fabio Mauri, collaboratore per decenni del marchio, è in larga parte responsabile.

Negli anni '60 il terreno per l'artista è il teatro, in cui si cimenta sia nella forma canonica della commedia (*Il benessere*, scritto insieme a Franco Brusati e messo in scena da Luigi Squarzina, 1959) e dell'avanguardia satirica, nell'incantevole *L'isola* (1960), che varrebbe la pena di recuperare, allestito come un gioco di fumetti. A lui è dato di rivisitare l'Almanacco, ideato da Umberto Fracchia in Mondadori, e diventato con Bompiani uno strepitoso laboratorio di grafica editoriale negli anni '30 (ad esempio nella collaborazione tra Cesare Zavattini e Gabriele Mucchi). Mauri presenta il suo *Luna*, comparso nella mostra capitale di Achille Bonito Oliva *Vitalità del negativo* sulla copertina dell'Almanacco Letterario 1971, intitolato a *Ciò che i vostri figli non vi dicono*. Nel 1962 la pubblicazione,

provocatoriamente intitolata *Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze e alla letteratura*, pubblica il risultato delle esperienze combinatorie di Nanni Balestrini, seguite da Umberto Eco, e realizzate con un calcolatore IBM e l'ausilio di un tecnico, a partire da varie suggestioni testuali, passando dal *Tao Te Ching* al *Diario di Hiroshima* di di Michihito Hachiya.

Nelle continue incursioni di Mauri tra mondo delle immagini e delle parole, tutte le novità estetiche del tempo giungono per tempo sulle pagine della pubblicazione, come anche sulle copertine Bompiani. Ben lo dimostrano il Frans Kline che illustra *La noia* di Alberto Moravia (1960), l'opera di Titina Maselli per *Esterina* di Libero Bigiaretti (1962) e uno strepitoso Roy Liechtenstein per *L'impagliatore di sedie* di Ottiero Ottieri (1964). In questo libro lo scrittore dichiara peraltro il suo desiderio del cinema, che passa per lui soprattutto dalla folgorazione di Michelangelo Antonioni, che gli regala un cameo in *La notte* (1961) nell'episodio del ricevimento dell'immaginario scrittore Giovanni Pontano (Marcello Mastroianni). L'anno dopo firma, con Elio Bartolini e Tonino Guerra, la sceneggiatura de *L'eclisse* (1962). Dal 1966 al 1970 in Bompiani approda anche Franco Maria Ricci per le magnifiche copertine della serie gotica de *Il pesanervi*, orchestrata da Giorgio Agamben e Ginevra Bompiani.



\*1| Fabio Mauri, copertina di *Io non ho mani* di Davide Maria Turoldo, 1948; 2| Fabio Mauri, *Cio che i vostri figli non vi dicono*, copertina dell'Almanacco Bompiani 1971; 3| Bruno Munari, *Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura*, copertina dell'Almanacco Bompiani 1962; 4| Franz Joseph Kline, copertina di *La noia* di Alberto Moravia, Bompiani 1960; 5| Illustrazione di Roy Liechtenstein per la copertina di *L'impagliatore di sedie* di Ottiero Ottieri, Bompiani 1964; 6| Mino Maccari, copertina di *Bestie del '900* di Aldo Palazzeschi, 1951; 7| Catullus di Cy Twombly, copertina di *La narcisata-La controra* di Alberto Arbasino, Feltrinelli, 1964; 8| Mario Schifano, *L'associazione e la proiezione dei ricordi*, copertina di *La narcisata* di Alberto Arbasino, Einaudi, 1975; 9| Giosetta Fioroni, copertina di *Domani le donne* di Evelyne Sullerot, Bompiani, 1966; 10| Giosetta Fioroni, copertina di *Tristano* di Nanni Balestrini, Feltrinelli, 1966; 11| Giosetta Fioroni, copertina di *Fughe* di Roberto di Marco, Feltrinelli, 1966; 12| Giosetta Fioroni, copertina di *Luisa con il vestito di carta*, Emme Edizioni, Milano, 1978; 13| copertina di *Il supermaschio* di Alfred Jarry, edizione a cura di Giorgio Agamben, *Il pesanervi*, Bompiani, 1967; 14| Dino Buzzati, *Il circo Kroll*, acrilici su tavola, 70x50 cm, 1965; 15| Dino Buzzati, *Poema a fumetti*, Mondadori, 1969; 16| Dino Buzzati, copertina di *I miracoli della Val Morel*, Garzanti, 1971; 17| Gianfranco Baruchello, *Uso e manutenzione*, Catalogo della mostra, 24 x 17 cm, 1965; 18| Cesare Zavattini, *Non libro più disco*, Bompiani 1969.

Gli anni '60 vedono il diffondersi della pittura musicale, celebrata dalla rivista palermitana "Collage", che esce dal 1962 al 1970. Qui è centrale il lavoro di Sylvano Bussotti, che mette in scena nel cuore del Gruppo 63 la sua necessaria *Passion selon Sade* al Teatro Massimo di Palermo, in cui gli spartiti mettono in gioco dei disegni che divengono dimensione musicale. Il suo *Rara dolce per flauto diritto (pour jouer en couple avec un mime)*, pubblicato da Ricordi nel 1966, gioca sulle due lettere che compongono il nome del suo compagno dell'epoca, Romano Degli Amidei, trasformato in un personalissimo idioma segreto. Aldo Clementi nel 1963 presenta *Informel 3*, per harmonium, con una partitura ridotta a grafico, come il coevo *Asar* di Franco Donatoni, per archi. Nel 1968 viene pubblicata l'incantevole *Serenata per un satellite* di Bruno Maderna e nel 1969 Daniele Lombardi, tra i massimi esperti di musica futurista, di cui ha riscoperto la centralità, propone *Notazione n. 42 di un fatto sonoro che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione*.

Sullo sfondo sta ovviamente John Cage, che nel 1969 propone in Italia i suoi *plexigrams* in omaggio all'amico scomparso Marcel Duchamp, con il titolo categorico *Not wanting to say anything about Marcel*. Di lui Feltrinelli nel 1971 pubblica *Silenzio*, antologia dei testi, a cura di Renato Pedio. Nel 1966 la divina cantatrice Cathy Berberian, primadonna memorabile della *Passion* bussottiana e interprete d'elezione cageana, pubblica presso la Galleria Arco d'Alibert *Stripsody*, rapsodia dei fumetti orchestrata insieme a Umberto Eco, con le immagini di Eugenio Carmi. Emilio Villa dal 1954 lavora con molti artisti, a partire dalle *Cinque invenzioni di Nuvolo*, fino a *Le Monde frotté foute* con opere di Claudio Parmiggiani (Scheiwiller, 1970) nella creazione di universi di parole iconiche. In questa epoca il Futurismo, a lungo ostracizzato come manifestazione artistica di marca fascista, torna di prepotenza all'attenzione. Dal 1958 escono i completissimi *Archivi del Futurismo*, curati da Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori, fortemente voluti dal segretario della Quadriennale di Roma Fortunato Bellonzi e Enrico Crispolti realizza nel 1963 la mostra importante di Giacomo Balla alla Galleria d'arte Moderna (sempre insieme alla Drudi Gambillo). Il catalogo colpisce immediatamente l'attenzione di Mario Schifano, che di lì a poco proporrà *Alla Balla e Futurismo rivisitato*, nello stesso tempo in cui l'arciconcettuale Francesco Lo Savio intitolava i suoi dispositivi *Dinamismo spaziale*.

Le tavole parolibere sono modello occulto, ma sempre più evidente, della stagione della poesia visiva, che trova il proprio epicentro a Firenze con il Gruppo 70, con figure come Eugenio Miccini, Luciano Ori, Lucia Marcucci, Lamberto Pignotti e la mirabile Ketty La Rocca, che disegna nella sua breve esistenza un percorso luminoso tra immagine e parola. In riva all'Arno opera anche Luciano Caruso, di origini napoletane, che molto si è occupato di temi futuristi. Alberto Arbasino è spesso in questi crocevia verbiconici, per la continua frequentazione di gallerie, per il dialogo con artisti con cui la sua parola vuole misurarsi. Il debutto, quindi, con *Le piccole vacanze* (1957) da Einaudi, è sotto il peggiore dei segni possibili: *Donne* di Mino Maccari, percepito come obsoleto, ma ancora in quel torno di tempo gettonatissimo, a cui il giovane autore si ribella. Nel 1951 l'artista di Siena aveva realizzato, peraltro il memorabile *Bestie del Novecento*, per Aldo Palazzeschi, suo capolavoro grafico, ma il suo stile non andava bene per lo stile di scrittura. La riproposta da Einaudi nel 1971 vide come scelta di immagine il quieto *Schloss Kammer sull'Attersee* di Gustav Klimt, nel frattempo riacquisito come pioniere del moderno. Guadagnata fama, e con essa potere di contrattazione editoriale, lo scrittore impose in copertina de *La narcisata* pubblicato con la *Controra* nel 1964 da Feltrinelli, che era diventato il suo editore, un magnifico *Catullus* di Cy Twombly, visto alla Galleria della Tartaruga, mentre nella quarta di copertina l'autore è raffigurato in uno scatto di Carlo Bavagnoli a Porta Portese, mentre acquista una tela ottocentesca. Notevole anche la scelta d'autore per la riedizione Einaudi del volume del 1975, con un bellissimo Schifano: *L'associazione e la proiezione dei ricordi*.

In questi anni Arbasino sviluppa una relazione continuativa con l'artista più riferita alla letteratura del periodo, Giosetta Fioroni, da poco riproposta in questa sua fisionomia dalla mostra *Roma Anni 60*, a cura di Marco Meneguzzo, Marco Mascitti e Elettra Bottazzi (catalogo Silvana) al museo Marca di Catanzaro. L'artista pubblica i suoi disegni a china nel numero dell'agosto 1963 de "Il Verri", in cui compare *Per un nuovo teatro musicale* di Luigi Nono. Nel 1965 crea con Nanni Balestrini, che scrive per lei in una mostra a La Tartaruga, l'incantevole fumetto *Tutt'a un tratto una ragazza*, pubblicato su "La botte e il violino" del 2 marzo di quell'anno. Nel 1966 immagini della pittrice, ormai gettonatissima, compaiono sulle copertine di *Domani le donne* di Evelyne Sullerot (Bompiani), *Tristano* di Nanni Balestrini, *Fughe* di Roberto Di Marco e *Il grande angolo* di Giulia Niccolai



(Feltrinelli). Il 31 gennaio 1967 va in scena al Teatro Comunale di Bologna, la contestatissima *Carmen* messa in scena da Alberto Arbasino, melomane per eccellenza, che rifiuta di seguire la linea filologica di allestimento lanciata da Luchino Visconti e imposta dai suoi seguaci, con scene di Vittorio Gregotti e costumi iperpop di Giosetta Fioroni (che poi nel 1978 illustrò l'unica fiaba dello scrittore di Voghera, *Luisa con il vestito di carta*), esperienza scenica a cui l'artista si ispirò per il suo mirabile *La spia otticache* del 1968, performance di durata con interprete Giuliana Calandra, raffigurante una ragazza nella sua stanza, mentre il tempo scorre, che trionfò ne *Il teatro delle mostre* alla Galleria La Tartaruga. Ispiratore della messinscena di Bizet, decisamente strutturalista, fu Roland Barthes, che ignorato dalla intelligentsija bolognese, trascorse due settimane in città. *Supereliogabalo* (1969) allarga il gioco, stabilendo una creazione in pubblico che è sempre tentata dalla scena e dal cinema.

L'opera, nella nota alla ristampa Einaudi del 1978: "ha approfittato di parecchi consigli". Assai presente Carmelo Bene, che aveva sognato di essere l'imperatore dei Parioli in una pellicola che non si realizzò (come il seguente *Principe costante*, 1972 che avrebbe dovuto furoreggiare a Marrakech tra le vasche puteolenti dei classici tintori). Egli insisteva sulla dimensione del "sur", discettando del *Supermaschio* di Alfred Jarry, fortemente riproposto all'attenzione dall'edizione curata nella serie del Pesanervi da Giorgio Agamben nel 1967. Altrettanto rilevante l'intervento di Sylvano Bussotti, che in tempo reale da Parigi giungeva ad annunciare la presentazione al mondo del perduto *Eliogabalo* artaudiano, anarchico incoronato nel tripudio dei corpi trionfanti. Il romanzo arbasiniano si inaugura *ex abrupto* con "un nero volo di uccellacci frenetici", che dà l'avvio a una serie di calligrammi di parole in forma avicola, tra stormi che si inseguono fino al drammatico finale: "giravoltano!? Non torneranno indietro, a sinistra? No! A destra? No! Noooo! Non la fatale conversione a u!". I calligrammi, secondo l'aureo modello di Guillaume Apollinaire, giravano in quegli anni nelle strepitose litografie che Giorgio de Chirico aveva realizzato per Gallimard nel 1930, che comparivano da Jolas insieme alla mirabile *Settimana di bontà* di Max Ernst. Un calligramma di uccelli, assai simile a quello arbasiniano, compare, curiosamente, al centro della raccolta di liriche *Il capitano Pic e altre poesie*, di Dino Buzzati, uscita da Neri Pozza nel 1965 e destinata a una limitata circolazione.



19| Mimmo Rotella, *Enigma*, 1996, Décollage su tela, 300x290 cm, Fondazione Mimmo Rotella; 20| Sylvano Bussotti, Solo da *La Passion selon Sade*, Teatro Massimo, Palermo 1966; 21| Sylvano Bussotti, *Rara dolce per flauto diritto (pour jouer en couple avec un mime)*, Ricordi, 1966; 22| Bruno Maderna, partitura musicale per *Serenata per un satellite*, Milano, Ricordi, 1969; 23| Daniele Lombardi, *Notazione n. 42 di un fatto sonoro che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione*, 1969; 24| John Cage, *Not Wanting To Say Anything About Marcel*, 1969, serigrafia su plexiglass su base in legno e litografia, Norton Simon Museum, donazione di Judith Thomas; 25| Cathy Barberian, spartito di *Stripsody*, immagini di Eugenio Carmi, 1966; 26| Mario Schifano, *A la Balla*, 1965, firmato e intitolato, smalto e grafite su tela, dittico, 152,5 x 203,5 cm; 27| Mario Schifano, *Futurismo rivisitato*, 1965, smalto e spray su tela e perspex, 174x336 cm, collezione privata, Fondazione Marconi; 28| Francesco Lo Savio, *Dinamismo spaziale*, 1960-61, Collezione privata; 29| Giosetta Fioroni e Nanni Balestrini, *Tutt'a un tratto una ragazza*, "La botte e il violino", 2 marzo 1965; 30| Alberto Arbasino, calligrammi per *Supereliogabalo*, Feltrinelli, 1969, frontespizio; 31| Giorgio De Chirico, Apollinaire, Guillaume, *Calligrammes*, Gallimard, 1930; 32| Dino Buzzati, calligrammi per *Il capitano Pic e altre poesie*, Neri Pozza, 1965; 33| Dino Buzzati, *Piazza del Duomo di Milano*, 1957, olio su tela; 34| Dino Buzzati, *Una fine del mondo*, olio su tela, 80x100cm, 1967; 35| Dino Buzzati, bozzetto di scena per *Ferrovia Sopraelevata*, Teatro Donizetti di Bergamo, 1955; 36| Dino Buzzati, *La vampira*, acrilici su cartone, 73x102 cm, 1964; 37| Dino Buzzati, *Il visitatore del mattino*, tempera su tela, 99x69 cm, 1963; 38| Cesare Zavattini, *Crocifissione con microfoni*, tecnica mista su compensato, 90x69 cm, 1977, Musei civici di Reggio Emilia, controcopertina di *Non libro più disco* (a cura di Stefania Parigi), Le Lettere, 2009.

Fin troppo ovvio, a proposito di calligrammi (ma quanto diverso il clima), il riferimento agli esperimenti pasoliniani verbovisivi di *Poesia in forma di rosa* (1964), il cui frontespizio è polemicamente contrapposto nell'“iconografia ingiallita” della *Divina Mimesis* alla foto di una riunione del Gruppo 63 (“Alcuni del ‘Gruppo 63’ la laconica didascalia): solo poesie in forma di petali, dunque, a partire dalla seconda edizione del libro, in giugno, ma nella prima era presente anche un *Libro delle croci* con poesie, appunto, in forma di croce, recuperate nell'edizione dei “Meridiani” insieme ai virtuosistici calligrammi in forma di figa dell'immeritatamente noto poemetto *F.*, che Pasolini avrebbe voluto pubblicare in torma autonoma nella collana bianca di poesia Einaudi nel 1965.

Ma non dimentichiamo il filo delle invenzioni grafiche di Buzzati, che corre vivido anch'esso al di fuori delle neoavanguardie. Figura centrale del giornalismo nazionale, Buzzati da sempre aveva creato racconti per immagini e parole, tenuti segreti per molto tempo. Il debutto in questo ambito era avvenuto, infatti, nel teatro d'opera, realizzando al Maggio Musicale Fiorentino del 1954 le scene de *Il diavolo nel campanile* di Adriano Lualdi (da Poe), con i costumi di Colette Rosselli. Il 1 dicembre 1958 si era inaugurata la sua prima mostra alla scomparsa Galleria dei Re Magi di Milano, con una serie di quadri (talvolta assai usati poi per illustrazioni delle sue opere narrative e teatrali, come *Piazza del Duomo di Milano*, 1952 e *La fine del mondo*, 1957), accompagnati da storie intese come didascalie, spesso assai ironiche. Negli anni seguenti Buzzati aveva lavorato molto in teatro (come ben analizza la bella monografia di Vittoria Crespi Morbio, *Buzzati alla Scala*, 2006), a fianco dell'amico Luciano Chailly, per cui aveva scritto il libretto di numerose opere (a partire da *Ferrovia soprallevata*, Bergamo, 1955), firmando nel 1959 una strepitosa partitura grafica per il balletto *Jeu des cartes* di Igor Stravinskij, di cui aveva rivisto il libretto insieme alla coreografa Luciana Novaro. Esaminando *Le storie dipinte* (questo il titolo della prima esposizione dello scrittore) da poco riproposte da Mondadori per le cure di Lorenzo Viganò emerge una tensione alla pittografia che va verso il fumetto e che desume immagini dalla produzione popolare di ex-voto. Ne *Il visitatore del mattino* una ragazza, nuda, compie le pulizie di casa, finché una creatura mostruosa, la aggredisce, la stupra ed entra dentro di lei sfigurandola. Questa mostruosa creatura geometrica potentemente sessuata, assume poi l'identità dell'onorevole (ovviamente democristiano) Rongo Rongo che

stupra una fanciulla ne *L'invadente parlamentare* (1964) e torna poi come proprietario di una dimora con un carcere sotterraneo in cui avvenenti damigelle sono prigioniere, legate in angusti spazi e sottoposte a una violenta e sadica "rieducazione", come la bella Maddalena, studentessa di liceo: "arrabbiata contestatrice (pur nello strazio del castigo ella infatti continua a stringere nella destra il libretto rosso di Mao". L'immaginario masochista dell'autore, nutrito di Diabolik e Satanik, inanella una catena di domine mirabili: tra la sexyssima *Vampira* (1964), la bellissima senza cuore che illustra la copertina di *Un amore* (1965), con il professore innamorato trasformato in una floscia giacca vuota e *Il circo Kroll* (1965) con una signora mascherata dotata di regolamentare frustino. L'approdo di questa ricerca segreta furono due opere memorabili: il fortunatissimo *Poema a fumetti* (1969), versione *beat* del mito di Orfeo e Euridice e *I miracoli della Val Morel* (1971), collezione di moderni miracoli con relativi ex-voto che ora sono riprodotti come murale nel paesino di Giaon presso Limana (Belluno) che ispirò il lavoro.

Giorgio Manganelli trova una profonda rispondenza in artisti del suo tempo che creano alfabeti di immagini e parole. Gianfranco Baruchello per cui firma nel 1965 alla Galleria Schwarz di Milano il testo narrativo che presenta la mostra *Uso e manutenzione*. Gastone Novelli crea un incantevole *Reale gioco dell'oca*, dedicato a *Hilarotragoedia* di Giorgio Manganelli (1964), ventiquattro disegni esposti l'anno seguente con un testo dello scrittore alla galleria Il segno di Angelica Savinio, con una prefazione dello scrittore. L'artista in una intervista con Enrico Crispolti sul "Marcatre" (ora ripubblicata nel bel libro degli scritti curato da Paola Bonani con il titolo *Guerra alla guerra*, Edizioni Nero) afferma: "lo scrittore ha firmato un meraviglioso libro, *dirompente*, con una lingua perfettamente necessaria e nuova. (...) Fino a oggi siamo rimasti sempre un po' isolati e a me il dialogo tra letteratura, pittura e musica sembra necessario".

Cesare Zavattini dal 1967 affronta di petto la realtà con i *Cinegiornali liberi*, realizzando quel sogno di passare dietro la macchina da presa, che si compirà solo assai tardi con il paradossale *La veritaaà* (1982). Nel 1968 è tra i protagonisti, con registi assai più giovani di lui, della contestazione alla Mostra del Cinema di Venezia. Bompiani, suo sodale di antica data, lo insegue da anni perché tenga fede alle sue promesse editoriali. Proprio

nell'anno della rivoluzione, esce un volume che colpisce le neoavanguardie assai critiche verso i loro maggiori. In quella compagine di testi diversissimi, colpiva *Lettera da Cuba a una donna che lo ha tradito*, un montaggio da cinema per una prosa secca, scattante. Nel 1967 presso il debuttante editore Franco Maria Ricci era uscito Toni, appassionato poema in prosa per Ligabue, da poco scomparso a Gualtieri nel 1965. Nel 1969 arriva quindi il turno dell'iper-avanguardistico *Non libro più disco* (riproposto, per le cure di Stefania Parigi, da Le Lettere nel 2009), che molto sconcerta i tradizionali lettori de *I poveri sono matti*, appassionando invece le novelle generazioni di strutturalisti. La copertina vede lo scrittore di fronte a un microfono in uno studio, con le parole che futuristicamente gli escono dalla bocca. Il libro è un'orgia di invenzioni grafiche, di font e caratteri, a partire dall'apertura in lode della fica ("onorarla con il carattere bodoniano a pagina piena"), acrostici, correzioni a mano, calligrafie pericolanti, disegni con la mano sinistra si riassumono nella definizione principale del lavoro, per cui siamo "tutti ug", come afferma in Garamond chiaro tondo corpo 54. Siamo dalle parti delle tavole parolibere futuriste, con inferenze dalla performance, come nella pagina in cui descrive la sua "invasione" di Roma, macchiata di un vivo color rosso sangue. Nel retro della copertina della recente riedizione da Le Lettere compare una *Crocifissione con microfoni* dello scrittore del 1977, in cui una evidente suggestione da Bacon si anima di un riferimento sociologico a uno studio televisivo in cui la dolente identità ritratta è crocifissa dall'ossessione mediatica. Il verbo, sempre sospeso tra diverse identità e seduzioni, si è quindi spesso fatta immagine, come l'icona ha cercato di diventare alfabeto, grammatica (non per caso titolo programmatico della rivista-cardine del Gruppo 63), catalogo di segni ambigui, disegnando la pittografia di un'epoca di ricerche complesse, indomite, indefesse che tutto univano sotto il segno di una volontà di sperimentare i limiti degli idiomi e farli deflagrare.

Tengo per chiudere (porta nei suoi esiti più sconvolgenti, soprattutto in rapporto a Pasolini) un siparietto su un personaggio che si è già incontrato in queste pagine varie volte, dico Fabio Mauri, che attraversò in gioventù una fase di intenso misticismo, di cui dà conto, tra l'altro, l'edizione delle poesie di Davide Maria Turoldo *Io non ho mani* (Bompiani, 1948) illustrate da incisioni scabre, non lontane da certe suggestioni di Georges Rouault. Un sentire che è evidente anche nella copertina di *Gesù e il suo tempo* di

Daniel Rops (Sansoni, 1950) e che attraversa, con forza, anche il suo operato all'interno della Corsia dei Servi (coordinato da Turolfo e De Piaz) e al Villaggio del Fanciullo, vicino a Roma, dove negli anni '50 sviluppa percorsi di ricerca estetica simili. Il lavoro sull'icona dell'artista inaugura con Pasolini un profondo dialogo, evocato autobiograficamente in *Che cosa è il fascismo* (1972), pietra miliare della performance in Italia, nel racconto, ambiguo e minaccioso, dei Littoriali della Cultura a cui i due avevano insieme partecipato da ragazzi, con atmosfere cupe e frenetiche che sembrano preludere a certi risvolti filosofici di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, la *summa* pasoliniana. I lugubri rituali degli studenti fascisti risultano a una lettura retrospettiva preludio alla rappresentazione delle sfrenate violenze tiranniche, che trasformano i corpi in oggetto votato alla distruzione, senza alcuna possibilità di riscatto.

Pasolini assiste come spettatore (una foto lo testimonia agli studi di Cinecittà in cui si svolse la performance) all'evocazione delle sinistre e coreografiche memorie littoriali, affermando una relazione stretta con l'artista che già nel 1959 era balzata alla ribalta al momento *dell'affaire* di "Officina", che Bompiani aveva distribuito per un solo numero, per via dell'impatto dell'epigramma furente intitolato *A un papa*, rinunciando poi dopo alla idea di una collana pasoliniana di *Poeti tradotti da poeti*. Il lavoro sull'artista-icona culmina per Mauri nell'idea profetica di *Intellettuale*, per l'inaugurazione della Galleria d'arte Moderna di Bologna nel 1975, in cui il corpo dello scrittore, vestito di una camicia bianca, era usato come schermo per proiettare frammenti del *Vangelo secondo Matteo*. Le fotografie della performance, scattate da Antonio Masotti, fissano il volto della madre dello scrittore, proiettata sul suo petto mentre il volto del poeta è in ombra, come una profezia. Nel luogo della loro adolescenza, testimoniata nel pubblico dagli amici di un tempo, lo scrittore astraeva se stesso dal contesto, dialogando nella visione dell'amico artista con l'effetto della sua opera sul pubblico. Il colloquio Mauri-Pasolini, segreto eppure costante, è un filo che è da indagare ulteriormente. Lo scrittore, da parte sua, aveva dedicato all'amico un profilo romanzesco, quello di Aspreno, nel romanzo incompiuto *Aspreno e Marcellina* che fa parte del cantiere complesso della saga friulana de *Il sogno di una cosa*. Questo nodo acuto della riflessione su autore e opera negli anni '70, rimanda a una serie di avventure spericolate del senso nel decennio precedente, ancora in buona parte da studiare.



39| Fabio Mauri e Pier Paolo Pasolini alle prove di *Che cosa è il fascismo*, 1971, Stabilimenti Safa Palatino, Roma, ©Fotografia Elisabetta Catalano © Eredi Fabio Mauri Courtesy the Estate of Fabio Mauri and Hauser & Wirth; 40| still da *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di Pier Paolo Pasolini, 1975; 41-42| Fabio Mauri, *Intellettuale*, 1975, proiezione di *Il Vangelo secondo Matteo* di/su Pier Paolo Pasolini, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, Fotografia di Antonio Masotti © Eredi Fabio Mauri Courtesy the Estate of Fabio Mauri and Hauser & Wirth; 43| *Il benessere*, scritto da Fabio Mauri e Franco Brusati, regia di Luigi Squarzina, scene di Gianni Polidori, Teatro Valle, 7 marzo 1959, Archivio Luigi Squarzina; 44| *L'isola*, regia di Fabio Mauri, musiche di Gino Negri, Teatro Stabile di Roma, 1966, © Eredi Fabio Mauri Courtesy the Estate of Fabio Mauri and Hauser & Wirth; 45| *Carmen*, regia di Alberto Arbasino con la consulenza di Roland Barthes, scene di Vittorio Gregotti, costumi di Giosetta Fioroni, Teatro Comunale di Bologna, 1967; 46| Giuliana Calandra all'interno della *Spia ottica*, performance di Giosetta Fioroni, fotografia di Giuseppe Schiavinotto, Galleria La Tartaruga, Roma 1968, Archivio privato; 47| *Jeu De Cartes*, regia di Luciano Rosada, coreografia di Luciana Novaro, Leonida Massine, Margherita Wallmann, scene di Mario Vellani Marchi, Georges Wakhevitch, Dino Buzzati, Teatro alla Scala, stagione 1958-1959, fotografia di Erio Piccagliani; 48| Fabio Mauri, *Luna*, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 2008.

\*L'apparato iconografico di questo articolo è a cura di Vito Ancona.

---

### **English abstract**

A journey – a stream of consciousness – in the intersectional space between word and image, in the period from the 1950s to the 1970s. A text that, like a flow, goes freely from one reference to another and one topic to another, like the words on the calligrams by Buzzati and Arbasino, or the scores by Sylvano Bussotti and Bruno Maderna. The investigation opens and closes several parentheses but focuses specifically on artist book covers, experimentations of musical writing and illustrations by artist-writers like Buzzati and Zavattini while also crossing theatrical sketches, performance and cinema, which push the contamination between narration and image to the extreme. The text ends with the artistic experiments of/ on Pier Paolo Pasolini, the result of the happy artistic union of the artist with Fabio Mauri. Pasolini, with *Intellectual* “undergoes” the projection of his own film *Il Vangelo Secondo Matteo*, a reflection on the image of the author and his work of art.

*keywords* | Pasolini; Word and image; calligrams; covers; sheet music; performance; cinema.





# Una Roma sentimentale

Lorenzo Morviducci

È curioso che Attilio Bertolucci argomentasse la scelta di dotare di testo a fronte la *Poesia straniera del Novecento*, da lui curata per Garzanti nel 1958, indirizzando al turista italiano questa voluminosa antologia di poeti tradotti da poeti. Proprio perché “l’italiano medio va sempre più imparando le lingue straniere, magari più che altro pensando alle vacanze all’estero, che sono il fenomeno più singolare del dopoguerra e forse uno dei più rivoluzionari”, sfogliando il libro questi avrebbe potuto “per la prima volta posare gli occhi” sui versi nella loro lingua originale (Bertolucci 1958, XI). Chiudendo la *Nota introduttiva*, inoltre, proponeva un’altra forma di contatto tra il lettore ed i poeti, da compiersi, stavolta, tramite la lente-specchio della fotografia. “Non puramente esornativa” era, difatti, la presenza fuori testo del ritratto di alcuni degli autori:

Vederli così simili a noi nel grigio, anonimo costume contemporaneo che tutti ci livella, mentre nei loro occhi, anche attraverso la testimonianza fissa e meccanica della fotografia, è ritrovabile in tutti il riverbero d’un gran fuoco interiore, ci sembra la prova più certa dell’eternità indistruttibile della poesia (Bertolucci 1958, XII).

Benjamin ha scritto che “nell’espressione fuggevole di un volto umano, dalle prime fotografie, emana per l’ultima volta l’aura” (Benjamin 2011, 15); e, mentre stendeva il passaggio appena citato della sua *Nota*, Bertolucci doveva avere in mente proprio la magnetica espressione di Baudelaire colta dagli scatti di Nadar ai primordi della fotografia, per i quali avrebbe poi parlato di un’“impressionante obiettività [...], in cui l’occhio della ‘camera’, scontrandosi con l’occhio fermo, altero e doloroso del poeta s’imprime di un’immagine assoluta” (Bertolucci 2012, 1028).

Se negli anni '50 per Bertolucci turismo, poesia straniera e fotografia erano in qualche modo connessi, non è allora così strano che pochi anni prima, Ugo Guanda – editore della “Fenice”, fondamentale collana di poesia in prevalenza straniera, diretta proprio da Bertolucci fin dalla sua fondazione nel 1939 – avesse progettato una guida di Roma corredata da numerose fotografie. Il “‘redattore’ forse ideale” sarebbe stato, nelle intenzioni dell’editore, Pier Paolo Pasolini.

Fautore dell’incontro tra i due era stato quasi certamente Bertolucci, trasferitosi a Roma nel 1951. Un incontro che portò i suoi frutti, poiché uscirono nella “Fenice”, rispettivamente nel 1952 e nel 1955, *Poesia dialettale del Novecento* e *Canzoniere italiano*, opere al centro del fitto epistolario che, nonostante allo stato attuale manchi delle responsive di Pasolini, conta ben centodiciassette missive inviate dall’editore tra il 14 maggio 1952 e il 3 giugno 1958. I documenti, conservati presso l’Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux di Firenze, sono qui indicati, anziché con le loro segnature complete con l’abbreviazione P (= ACGV PPP. I. 588.) seguita dal numero che individua il singolo documento, per cui ad esempio P63 corrisponde a ACGV PPP. I. 588. 63 (per un’analisi complessiva del carteggio di Guanda con Pasolini cfr. Morviducci 2020). Non mancano, tuttavia, riferimenti a proposte di libri, tra i quali occupa un posto di rilievo, tra l’estate del 1954 e l’inizio dell’anno seguente, questo libro-guida di Roma. Dalla lettura di queste missive è possibile farsi un’idea del progetto, di cui si indicano alcuni dettagli editoriali, i collaboratori da coinvolgere e i modelli da tener presente.

Pasolini era a Roma già dall’inizio del 1950 e il risultato delle sue osservazioni sarebbero state alcune prose di argomento romano uscite in varie sedi e, soprattutto, il romanzo *Ragazzi di vita*, pubblicato nel maggio del 1955. Già la scelta di affidargli la cura di quest’opera fa intuire che, nonostante il nascente turismo di massa abbia avuto un certo peso per l’ideazione di questo progetto – tanto che Guanda cercò di coinvolgere l’editore francese Hachette per intercettare un mercato più ampio e dei fondi che avrebbero permesso la creazione di una vera e propria collana – si fosse lontani dal voler compilare un semplice Baedeker. Guanda, con l’appoggio di Hachette, sperava di “predisporre un piano senz’altro coraggioso e originale che ci consentirà di preparare libri analoghi per Firenze, Venezia, Napoli e così via” (lettera del 30 ottobre 1954, P75).

Nella lettera del 13 luglio, inoltre, Guanda ripeteva l'importanza della parte iconografica "anche perché le foto possono interessare gli stranieri" (P66). Parziale eccezione fa la proposta dell'editore, nella lettera del 15 dicembre 1954 (P80) di esemplare un intero volume o una sezione del progettato libro di Roma su modello di un'agile guida alle attrattive di Parigi (*Guide des plaisirs à Paris 1925*).



1 | Foto da *Via Veneto* di Alberto Moravia dove sono ritratti, secondo quanto dice la didascalia, due innamorati "intenti a gesti rituali la cui interpretazione ci sfugge" ("L'illustrazione italiana" 1951, 54).

Dopo un primo accenno nella missiva del 7 giugno 1954, in cui, comunicando un proprio soggiorno nella capitale, avisava di voler chiedere un "parere circa un libro su Roma" da far "compilare dai migliori scrittori italiani" (P63), l'editore, all'inizio del mese successivo, informava distesamente del suo progetto:

Caro Pasolini,

ti ho accennato, mi pare, di una certa mia idea di realizzare un "libro" su Roma, che si staccasse da quanti ve ne sono finora in circolazione; te ne scrivo ora perché mi sono convinto che tu potresti esserne il 'redattore' forse ideale. Se questa mia idea t'interessa davvero, ti sarò grato se mi scriverai due righe. Io ho in mente un libro molto intelligente, con la collaborazione di alcuni scrittori 'tipici' da Moravia a Soldati. Visto per la parte dirò così "fotografica" da Lizzani. Si tratta di dedicare dei veri e propri capitoli a Roma. Cecchi sulla Roma delle chiese medievali; Cederna per la Roma..... moderna (!), non so, Patti sulla Roma di Via Veneto; un altro sulla Roma della Nobiltà. Questi accenni credo siano sufficienti per chiarirti quale importanza dovrebbe avere questo libro. Certo, sarà necessaria una nostra conversazione. Io ho portato a Roma un libro su LONDRA curato da Prévert, e un altro su PARIGI, famoso e diffusissimo anche da noi. E infine, quel numero su ROMA, pubblicato nel dicembre del 1951 dall'Illustrazione italiana, che può offrire parecchi buoni nomi per questa iniziativa. Questi libri te li mostrerò appena verrò a Roma. Possono offrire un utile orientamento. Tu dimmi il tuo pensiero. [...] Sono curioso del tuo parer circa il libro su Roma; Lizzani mi pare ottimo. Anche l'aspetto dirò così commerciale di questa idea m'interessa molto (lettera del 1 luglio 1954, P64).

Fondamentale per dare un carattere originale a quest'opera, nelle idee dell'editore, era la presenza di un apparato fotografico, per la realizzazione del quale si pensò inizialmente a Carlo Lizzani e, successivamente, a Renato Castellani (a partire dalla lettera del 13 luglio, P66). Il libro, che avrebbe avuto lo stesso formato dei volumi della "Fenice", doveva contare circa trecentoventi cliché fotografici per altrettante pagine di testo. Nella missiva del 13 luglio 1954 (P66) si indicava anche la tiratura (seimila copie), la data di preparazione (entro il dicembre 1954), e quella di pubblicazione (entro il 1955).



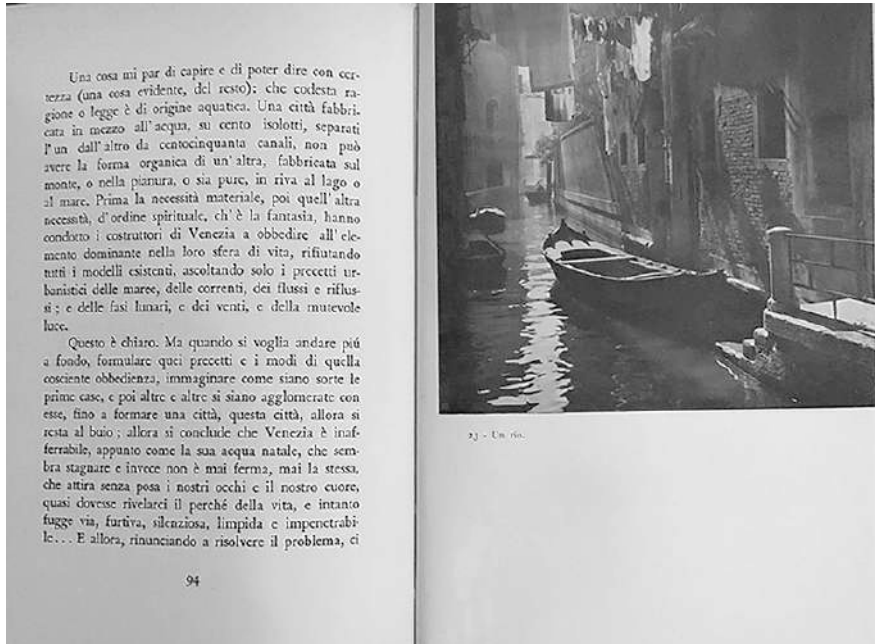
2 | Foto da *Chiese medievali* di Emilio Cecchi in cui compaiono a sinistra dei giovani frati durante la ricreazione e a destra il chiostro della basilica di San Clemente ("L'illustrazione italiana" 1951, 64-65)

Da un punto di vista organizzativo ed editoriale, il modello più vicino al libro immaginato dall'editore è forse il citato numero speciale de "L'illustrazione italiana" uscito per il Natale del 1951 e dedicato a Roma ("L'illustrazione italiana" 1951). Pasolini deve aver visto sia quest'ultimo sia i libri di Prévert-Izis poiché Guanda scrive di aver lasciato alla casa del fratello, che abitava a Roma, tre libri affinché li desse a Pasolini: probabilmente gli stessi tre che aveva indicato pochi giorni prima (lettera del 13 luglio 1954, P66). Lo testimonia tanto la centralità dell'apparato iconografico, quanto le partizioni indicate da Guanda e alcuni degli autori suggeriti: Emilio Cecchi scrive proprio delle *Chiese medievali* e Alberto Moravia firma un pezzo dedicato alla mondana *Via Veneto*, mentre compone un pezzo di Nicola Adelfi dedicato alla nobiltà romana. Dal giornalismo del dopoguerra, caratterizzato dalla diffusione di massa del rotocalco, vengono Antonio Cederna, che su "Il Mondo" aveva lungamente scritto dello sconvolgimento urbanistico delle città italiane e in particolare di Roma (poi pubblicati in Cederna 1956), e il più anziano Ercole Patti, autore della fortunata raccolta di elzeviri *Quartieri alti*, il primo dei quali era dedicato proprio a *Via Veneto* (Patti 1940). A questi nomi vanno ad

aggiungersi quelli indicati da Pasolini, che l'editore commenta molto positivamente il 29 luglio:

Vedo dai nomi che mi fai che la tua impostazione corrisponde pienamente alla fiducia che ho posto in te. Laurenzi, Ottieri, Briganti, Gadda, Trompeo e Cederna vanno benissimo e così sono d'accordo anche per la partizione con una sezione di tipo informativo in carattere piccolo e per i pezzi importanti da affidarsi anche ai grossi nomi quali Moravia, Cecchi ecc. In questa guida però io ritengo parte essenziale quella fotografica. Dimmi il tuo parere e se hai avuto la possibilità di sentire Castellani (29 luglio 1954, P67).

Si trattava di scrittori e giornalisti eterogenei per generazione, opere ed interessi, che forse proprio per questo sarebbero stati in grado di offrire un'immagine sfaccettata della Capitale. Spiccano i nomi di Gadda, che aveva pubblicato il *Pasticciaccio* su "Letteratura" nel 1946, e l'amico Ottiero Ottieri che da poco aveva dato alle stampe *Memorie dell'incoscienza*, affiancati da quelli del longhiano Giuliano Briganti, esperto di pittura manierista e barocca, di Carlo Laurenzi, scrittore e giornalista del "Mondo" su cui aveva pubblicato prose di lì a poco raccolte nell'umoroso diario in pubblico *Due anni a Roma (1954-1955)* (Laurenzi 1957) e di Pier Paolo Trompeo, critico con una predilezione per Stendhal e autore di più volumi su luoghi di Roma (Trompeo 1969). Anche Bertolucci si propose, per poi ritirarsi, quale collaboratore (lettere del 2 agosto e del 3 settembre 1954, rispettivamente P 68 e P69).



Una cosa mi par di capire e di poter dire con certezza (una cosa evidente, del resto): che codesta ragione o legge è di origine aquatica. Una città fabbricata in mezzo all'acqua, su cento isolotti, separati l'un dall'altro da centocinquanta canali, non può avere la forma organica di un'altra, fabbricata sul monte, o nella pianura, o sia pure, in riva al lago o al mare. Prima la necessità materiale, poi quell'altra necessità, d'ordine spirituale, ch'è la fantasia, hanno condotto i costruttori di Venezia a obbedire all'elemento dominante nella loro sfera di vita, rifiutando tutti i modelli esistenti, ascoltando solo i precetti urbanistici delle maree, delle correnti, dei flussi e riflussi; e delle fasi lunari, e dei venti, e della mutevole luce.

Questo è chiaro. Ma quando si voglia andare più a fondo, formulare quei precetti e i modi di quella cosciente obbedienza, immaginare come siano sorte le prime case, e poi altre e altre si siano agglomerate con esse, fino a formare una città, questa città, allora si resta al buio; allora si conclude che Venezia è inafferrabile, appunto come la sua acqua natale, che sembra stagnare e invece non è mai ferma, mai la stessa, che attira senza pesa i nostri occhi e il nostro cuore, quasi dovesse rivelarci il perché della vita, e intanto fugge via, furiva, silenziosa, limpida e impenetrabile... E allora, rinunciando a risolvere il problema, ci

23 - Un rio.

3 | “[...] allora si conclude che Venezia è inafferrabile, appunto come la sua acqua natale, che sembra stagnare e invece non è mai ferma, mai la stessa” (dal capitolo *L'altra Venezia* in Valeri 1942, 94).

L'ascendenza del giornale illustrato sembrerebbe però contaminarsi con quella proveniente dalla giustamente fortunata *Guida sentimentale di Venezia* di Diego Valeri (Valeri 1942), sulla quale – forse su ‘imbeccata’ di Pasolini, che anni prima aveva scritto una *Topografia sentimentale del Friuli* (Pasolini [1948] 1998, 1346-1350) – Guanda ricalca l'espressione “guida sentimentale di Roma” (lettera del 7 luglio 1954, P65). Su modello del protagonista dello sterniano *Sentimental journey*, il viaggiatore sentimentale girovaga senza seguire un percorso definito, delineando un'esperienza estetica in cui paesaggio esterno ed umori del viaggiatore si rispecchiano. Un simile carattere è riscontrabile anche nei due libri di Prévert cui si accenna nella lettera del 1 luglio, *Grand bal du printemps* e *Charmes de Londres*, frutto della collaborazione tra il poeta francese e il fotografo Izis Bidermanas (Prévert, Izis [1951] 2017 e [1952] 2017). Si tratta di iconotesti in cui si attraversano le città di Londra e di Parigi seguendo un filo conduttore (rispettivamente il tema dell'arrivo della primavera ed il tema dell'acqua). Poesie e fotografie si soffermano su



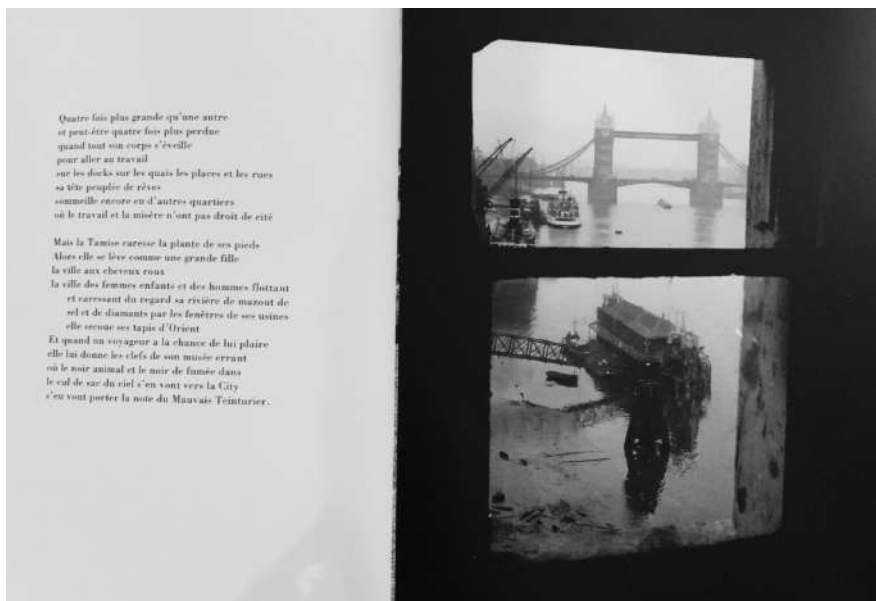
eventi e personaggi minuti lasciati al margine dall'iconografia turistica, per rivelarne un'altra 'segreta': venditori ambulanti, operai, luoghi abbandonati o di lavoro sono ritratti in scatti cui le poesie di Prévert e l'uso di alcune citazioni cercano di dare una voce 'obliqua', focalizzando ed amplificando un *punctum* che calamita gli occhi del poeta. Talvolta il procedimento è inverso, con Izis che si lascia ispirare, per le sue fotografie, dal testo di Prévert.

Sfortunatamente, la difficoltà di reperire i fondi necessari per poter prendere impegni non permise che si passasse ad una fase ulteriore del lavoro. Dopo mesi di procrastinazione, il 29 novembre Guanda annunciava di essere "finalmente in condizioni di provvedere alla parte finanziaria della nostra Guida di Roma" e, inviando un anticipo del compenso, chiedeva a Pasolini di mettersi all'opera per ottenere le collaborazioni necessarie (P79). In seguito a questa comunicazione, però, i riferimenti al progetto si diradano: dopo un accenno il 15 dicembre, Guanda ne scrive, a distanza di due mesi e per l'ultima volta, chiedendo: "Quando pensi di porti al libro su Roma?" (lettera del 5 marzo 1955). La spiegazione di questa frenata proprio nel momento in cui sembravano esserci le condizioni economiche per realizzare il progetto va trovata, probabilmente, nel contratto che Pasolini stipulò con Livio Garzanti. Lo scrittore, in quegli anni notoriamente oberato di lavoro, si era accordato proprio nel novembre 1954 per una sovvenzione economica che gli permettesse di terminare *Ragazzi di vita* di lì a qualche mese (per il rapporto di Pier Paolo Pasolini con Garzanti cfr. De Laude 2018, in part. 61-76).

Sarà una semplice suggestione, ma un'eco di questo progetto abbandonato potrebbe risuonare in uno scritto pasoliniano del 1959 e pubblicato postumo, intitolato *I morti di Roma*. Questo l'attacco:

Immaginate che il direttore di un grande rotocalco, mettiamo addirittura "Life", si rivolga a un fotografo e gli dica: - Mio caro, voglio fare un grande servizio su Roma: mettiti d'impegno, perché dedicherò a questo servizio l'intero numero di "Life". Ti do la massima libertà (Pasolini 1997, 63).

Non dagli States ma da Parma era infatti pervenuta, se non proprio la stessa, una proposta molto simile.



4 | Il testo 'sentimentale' di Prévert, nella pagina che precede quella di questa foto, inizia così: "Venus en visite vous m'avez à peine regardée / et vous direz plus tard que vous me connaissez / Seuls peuvent connaître les secrets d'une ville / les vrais prénoms de sa beauté / ceux qui lui donnent leurs pas sans les compter // Ainsi parle la Ville aux touristes pressés (Prévert, Izis [1952] 2017, 6-7).

---

## Riferimenti Bibliografici

Benjamin [1963] 2011

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1936], a cura di F. Valagussa, Torino 2011.

Bertolucci 1958

A. Bertolucci, *Nota introduttiva*, in *Poesia straniera del Novecento*, a cura di A. Bertolucci Milano 1958, IX-XII.

Bertolucci [1986] 2012

A. Bertolucci, *Baudelaire oscuro e vergine* [1986], poi in *Aritmie*, Milano 1991] ora in *Opere*, a cura di P. Lagazzi, G.P. Baroni, Milano 2012, 1026-1030.

Cederna 1956

A. Cederna, *I vandali in casa*, Bari 1956.

De Laude 2018

S. De Laude, *I due Pasolini. Ragazzi di vita prima della censura*, Roma 2018.

Guide des plaisirs 1925

*Guide des plaisirs à Paris. Paris le jour, Paris la nuit, comment on s'amuse, où l'on s'amuse, ce qu'il faut voir, ce qu'il faut faire*, Paris 1925.

Laurenzi 1957

C. Laurenzi, *Due anni a Roma (1954-1955)*, Venezia 1957.

"L'illustrazione italiana" 1951

"L'illustrazione italiana", numero speciale dedicato a Roma (Natale 1951).

Morviducci 2020

L. Morviducci, *Progetti per la "Fenice" in due carteggi di Ugo Guanda*, "Studi e problemi di critica testuale" 101 (dicembre 2020), 271-299.

Pasolini [1959] 1997

P.P. Pasolini, *I morti di Roma* [1959], in *Storie della città di Dio. Racconti e cronache romane (1950-1966)*, a cura di W. Siti, Torino 1997, 63-72.

Pasolini [1948] 1998

P.P. Pasolini, *Topografia sentimentale del Friuli* [1948] in P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, vol. 1, 1346-1350.

Patti 1940

E. Patti, *Quartieri alti*, Roma 1940.

Prévert, Izis [1951] 2017

J. Prévert, Izis, *Grand bal du printemps* [1951], Paris 2017.

Prévert, Izis [1952] 2017

J. Prévert, Izis, *Charmes de Londres* [1952], Paris 2017.

Trompeo 1969

P.P. Trompeo, *Piazza Margana con altri itinerari romani*, Roma 1969.

Valeri 1942

D. Valeri, *Guida sentimentale di Venezia*, Padova 1942.

---

## English abstract

Between June 1954 and December 1955, Ugo Guanda, editor of the "Fenice", an important publishing series specialized in foreign poetry, tried, through various letters, to involve the well-known intellectual Pier Paolo Pasolini in the editing of a book on Rome that would include photographs. The book, which could also be inspired by foreign works already published by Hachette in France or by Prevert's famous London guide, could be the first of a long series in which Florence and Venice would subsequently be included. In fact, in the wake of a post-war economic development that showed a new enthusiasm for tourism, the idea of creating a volume with articles written by the most important and well-known writers of the time like Emilio Cecchi, Alberto Moravia or Antonio Cederna, accompanied by important imagery created by illustrious photographers like Renato Castellani and Carlo Lizzani, it seemed to be part of a project suited to the economic and cultural situation of the times. The book that Guanda emphasizes on several occasions with the name "sentimental journey of Rome" is inspired by Pasolini's *Sentimental Topography of Friuli* published a few years earlier, as well as by the famous *A Sentimental Journey through France and Italy* by Laurence Stern published in 1768, and would have accompanied the traveller who, conquered by the beauties of Rome, moved aimlessly in search of a complete aesthetic experience. Unfortunately, the great enthusiasm of Guanda subsided due to Pasolini's failure to respond, overburdened as the filmmaker and writer was with his *Ragazzi di vita*, under contract with Livio Garzanti since November 1954.

*keywords* | Pasolini; photography; Rome; photographic books.



# Doppio movimento

## La lunga strada di sabbia di Pier Paolo Pasolini e Paolo Di Paolo

Arianna Agudo, Ludovica del Castillo

“Questa pura visione”



1 | P.P. Pasolini, P. Di Paolo, *La lunga strada di sabbia*, in “Successo”, luglio 1959, 12-13.

Tra la fine del giugno e l’agosto del 1959 Pier Paolo Pasolini realizza un viaggio lungo le coste italiane, che inizia dal confine italo-francese e termina a Trieste, spostandosi da Nord a Sud, e poi ancora da Sud a Nord a bordo di una Fiat Millecento. Il viaggio è commissionato dal direttore del mensile milanese “Successo”, Arturo Tofanelli, su proposta del fotografo Paolo Di Paolo. Il reportage sulle spiagge d’Italia e sul turismo, che in quel periodo subiva un’accelerazione, è pubblicato sulla rivista nei numeri del 4 luglio, del 14 agosto e del 5 settembre 1959, durante e a ridosso del

viaggio [Fig. 1]. Il testo è di Pasolini e le foto di Di Paolo, che in un'intervista racconta la genesi e lo svolgimento del viaggio: i due non si allineano, tanto da decidere di separarsi dopo la tappa a Porto Maurizio.

E qui il sodalizio finì. No, non si poteva continuare a quel modo. Io feci una serie di foto genere 'Mondo', lui tornò a Roma. Era garbato, però, non ci fu lite". E l'inchiesta? "Decidemmo che l'avremmo finita ognuno per conto suo. E in realtà facemmo un buon lavoro (Di Paolo 2005).

"Successo" opera dei tagli ai testi, probabilmente per ragioni di spazio e di, seppur lieve, censura. La decisione di Pasolini di accettare il lavoro potrebbe essere spinta da ragioni legate alla sua immagine pubblica, già così contrastata: a fine maggio 1959 Pasolini aveva pubblicato per Garzanti il romanzo *Una vita violenta*, ricevendo il favore della critica ma senza vincere né il Premio Strega né il Premio Viareggio (ottenendo il Premio Crotone e, conseguenti, numerose polemiche).

*Una vita violenta* è il secondo romanzo di Pasolini, che segue *Ragazzi di vita*, del 1955 e che aveva avuto un'accoglienza tutt'altro che positiva da gran parte della critica, in particolare da quella politicamente schierata (sia di estrema destra sia delle fila marxiste sia cattoliche), venendo scartato da importanti premi letterari. Il romanzo subisce anche un processo da parte della magistratura di Milano, che aveva accolto una denuncia per il carattere pornografico di *Ragazzi di vita* (cfr. De Laude 2018). Il processo si concluderà, l'anno successivo, con una piena assoluzione.

Entrambi i romanzi si concentrano sulla vita nelle borgate romane, da cui Pasolini era autenticamente affascinato, e in cui si ricalca nella scrittura la lingua parlata (con l'aiuto di Sergio Citti, fratello di Franco): l'uso di una scrittura che descrive mimeticamente le situazioni è la pietra dello scandalo – non estinto – ai danni di Pasolini [Fig. 2].



2 | P.P. Pasolini, P. Di Paolo, *La lunga strada di sabbia*, in "Successo", luglio 1959, 18-19.

Per quanto riguarda la storia editoriale, *La lunga strada di sabbia* è pubblicato in volume nel 1988, senza le foto di Di Paolo e nella versione di "Successo", all'interno del "Meridiano" pasoliniano *Romanzi e racconti (1946-1961)*, a cura di Silvia De Laude e Walter Siti (Pasolini [1966, 1972] 1999); nel 1999 è pubblicato in versione francese (*La longue route de sable*), con traduzione di Anne Bourguignon, per l'editore Arléa (riedito nel 2004). Nel 2005 è pubblicata una nuova edizione, sempre in francese e con traduzione di Anne Bourguignon, per l'editore Xavier Barral (che ripubblica una nuova edizione nel 2014). Questa pubblicazione del 2005 è corredata dalle fotografie di Philippe Séclier, scattate nel 2001 ripercorrendo le tappe del viaggio di Pasolini, ed è arricchita da alcuni documenti inediti che il fotografo francese avrebbe ricevuto direttamente da Graziella Chiaricossi, cugina di Pasolini (si tratta, nello specifico, del dattiloscritto originale della *Lunga strada di sabbia*, insieme a due carte autografe, scritte a mano). Nel 2014 l'editore Contrasto pubblica nella collana "In Parole" il testo in lingua originale basandosi sull'edizione francese del 2005, integrata quindi con passi omessi nella prima edizione su rivista, con riproduzioni anastatiche delle carte originali e delle tre pubblicazioni su "Successo", e con le fotografie di Séclier. Nel 2017



l'editore Guanda pubblica una nuova edizione, con il testo nella versione ampliata ma senza apparati, con una prefazione di Paolo Mauri [Fig. 3].



3 | P.P. Pasolini, P. Di Paolo, *La lunga strada di sabbia*, in "Successo", agosto 1959, 20-21.

La storia editoriale pone in evidenza che *La lunga strada di sabbia* sia stato un testo a lungo dimenticato, o comunque non valorizzato, tanto che Pasolini stesso in vita non ha lavorato a una pubblicazione autonoma: il testo si può considerare una riscoperta postuma.

Oltre alla pubblicazione dei due romanzi poco sopra citati, dal 1954 Pasolini lavora a sceneggiature cinematografiche, iniziando con Bassani per il film *La donna del fiume* di Mario Soldati. La scrittura di Pasolini, già legata in *Ragazzi di vita* e in *Una vita violenta* alla mimesi, nella pratica della sceneggiatura vede maggiormente calcata la dimensione realistica, in rapporto diretto con la realtà. Come scrive Vincenzo Cerami concentrandosi sull'aspetto linguistico dell'atteggiamento di Pasolini, riferendosi all'inchiesta *Comizi d'amore*, del 1963:

Pasolini non ha quasi mai preso una posizione acritica: ha sempre promosso un dibattito dopo un'analisi narrativa, se non proprio semiologica, della realtà. Fu attraverso l'osservazione degli strati linguistici della lingua

letteraria che Pasolini definì le caratteristiche della cultura e della letteratura italiana e non per via sociologica. Fu guardando il modo di vestirsi, di pettinarsi e di parlare dei giovani che introdusse il concetto, oggi tanto consumato, di omologazione. Fu dopo aver studiato il deperimento dei dialetti e la perdita della memoria storica che parlò di rivoluzione antropologica (Cerami 1991, 14).

Cerami ha chiaramente sintetizzato l'atteggiamento linguistico di Pasolini, riferendosi, tra l'altro, a un'effettiva sub-inchiesta, *Comizi d'amore*: una serie d'interviste italiane sulle abitudini sessuali, che "serve da cartina da tornasole per far emergere in superficie e mostrare 'drammaticamente' una cultura, la cultura repressiva e repressa dell'Italia piccolo borghese degli anni '60" (Cerami 1991, 18). Se l'attrito tra la vecchia e la nuova Italia, tra la passata cultura autentica e la nuova dominazione socio-culturale borghese, si risolve nei *Comizi d'amore* nella messa in luce delle distorsioni pubblico-esibizionistiche e delle contraddizioni inautentiche, nel precedente *La lunga strada di sabbia*, che ne è probabilmente il nucleo propulsore (Leogrande 2014), le interviste sono strumento poco usato: l'obiettivo pare sia la narrazione della nuova Italia e dei suoi luoghi e il filtro primario sono esplicitamente la visione, gli occhi di Pasolini, il suo sentire e la sua persona.

Nella *Lunga strada di sabbia* la narrazione si concentra, così come spesso accade nella scrittura di reportage, su un particolare significant, che addensa un contenuto più ampio riguardo al luogo e all'atmosfera. Spesso l'attenzione si concentra sulle singole figure umane, che diventano simbolo di qualcosa che li include ma che non li esaurisce, o su uno specifico e denso aspetto di chi abita i luoghi, con l'uso di uno sguardo per certi versi cinematografico (non è forse un caso che la realizzazione del primo film di Pasolini come regista, *Accattone*, inizi proprio poco dopo questo viaggio italiano: cfr. Parigi 2008, 24). Si pensi, per esempio, alla descrizione puntuale di una donna "bella come Lana Turner", incontrata al Casinò di San Remo (Pasolini [1959] 2014, 13) o della gente di Portofino, che si muove nella piazzetta della città, "un teatro per miliardari" (Pasolini [1959] 2014, 16), o dei *teddy-boys* incontrati a Rapallo sotto un monumento a Cristoforo Colombo o degli uomini e le donne di Riccione.

Quando Pasolini è particolarmente infastidito dall'atmosfera pronuncia parole taglienti, come nel caso di Lerici, in cui si legge di un'avversione – forse esagerata e con rabbia sottesa – verso l'amore e il corpo sgraziati:

sui massi, una coppia si abbraccia, senza pudori. Lui è un grassone cattivo, tosto, col berretto da idiota sulla fronte, gli occhiali neri, dei brutti peli sul petto ciccione: lei una racchia altrettanto cattiva e stupida. Poveracci, provano piacere a mettersi le mani addosso (Pasolini [1959] 2014, 20-21).

Pasolini ci pare subisca l'influsso dei luoghi, come se fosse affetto da una sorta di "luogopatia": una meteoropatia ma per i luoghi. La scrittura e l'atteggiamento di Pasolini, infatti, subiscono dei bruschi cambi: Pasolini si fa reagente.



4 | P.P. Pasolini, P. Di Paolo, *La lunga strada di sabbia*, in "Successo", agosto 1959, 22-23.

Il percorso di Pasolini lungo le coste italiane attraverso il Nord e il Sud può essere distinto in macroaree, con punti di passaggio e ognuna con una particolare atmosfera e declinazione delle forze agenti della nuova società. Il 'primo Nord' (da Ventimiglia fino al Circeo) ha conflitti meno marcati e l'andamento della scrittura appare ovattato, potremmo dire frenato, pacificato; i conflitti sembrano intravisti ma non ancora percepiti esplosi:

È il fiume variopinto della vita congestionata dalla voglia di essere, nel senso più immediato: non importa come, ma essere qui, in queste splendide spiagge, ognuno al massimo delle sue possibilità, a godersi l'ideale dell'estate, a impegnarsi con tutte le forze per essere felici, e quindi esserlo realmente, a guardare, a mostrarsi, in una sagra d'amore (Pasolini [1959] 2014, 14-15).

Al Circeo Pasolini si separa dall'attrice e amica Elsa De Giorgi: "Solo, con la mia millecento e tutto il Sud davanti a me. L'avventura comincia" (Pasolini [1959] 2014, 31). Si entra allora nel 'primo Sud', dove Pasolini subisce un rapimento emotivo-sensoriale, tanto da scrivere, a Ischia: "Sono felice. Era tanto che non potevo dirlo: e cos'è che mi dà questo intimo, preciso senso di gioia, di leggerezza? Niente. O quasi. Un silenzio meraviglioso è intorno a me" (Pasolini [1959] 2014, 63).

È la vivacità di Ischia a colpirlo, in particolare, insieme alla bellezza della costa napoletana. Man mano che discende l'Italia, Pasolini incontra un 'secondo Sud'. Scrive, viaggiando di notte lasciando la Campania: "Sono sempre più solo: la notte nel Meridione è ancora quella di molti secoli fa" (Pasolini [1959] 2014, 74). Procedendo nel viaggio, i luoghi si mostrano più incomprensibili, misteriosi, legati a un mondo antico, naturale, dimenticato: Pasolini ne è incantato, letteralmente ("E allora non so dire in cosa consista l'incanto: dovrei viverci degli anni" Pasolini [1959] 2014, 93). Inoltre, la solitudine, fattuale e interiore, aumenta man mano: "Di notte si è veramente, totalmente soli. Per più di quaranta chilometri non incontro una persona, una macchina, una luce accesa" (Pasolini [1959] 2014, 94). Ancora, a Rodi Galganico: "È appena passata la mezzanotte, e sono solo. Ma solo come può essere solo uno spettro" (Pasolini [1959] 2014, 129).

A Pescara si passa al 'secondo Nord', quello di "una nuova civiltà balneare" (Pasolini [1959] 2014, 130). Pasolini è assalito da contrarietà, da disappunto forse più forte perché preceduto dall'immersione in un Sud per lui autentico, tanto da scrivere, sul viaggio verso Chioggia:

Devo dire la verità: dopo Ancona la 'bellezza naturale' finisce (intendo dire lungo il mare). [...] Il pratico la vince su tutto: la spiaggia si fa funzionale: bagni d'acqua e di sole, confortati dalla presenza di una potente

organizzazione. Io che ci faccio, qui? Centinaia di migliaia di borghesi mi tolgono il respiro: sono i padroni, loro (Pasolini [1959] 2014, 150).

È nell'ultima parte del viaggio che Pasolini trova una conciliazione con i luoghi: "Ma, dopo Porto Corsini: la Bellezza ritorna. E allora, correre in macchina, su, verso Chioggia, diventa una vera, esaltante avventura, per gli occhi, per il cuore" (Pasolini [1959] 2014, 150).

A Lazzaretto, poco dopo Trieste, il Nord si accorda, specialmente nello spirito, col Sud: "È incredibile: qui l'Italia ha un ultimo guizzo, è l'Italia come da centinaia di chilometri non la vedevo. [...] Ma è un fatto: la breve spiaggia di Lazzaretto potrebbe essere in Calabria" (Pasolini [1959] 2014, 165).

Il discorso, in queste zone, si concentra su aspetti esteriori; in generale, la percezione del turismo che si accentua dal 'primo Sud' nell'alimentare una carica polemica di Pasolini è probabilmente dovuto, oltre a motivazioni legate all'identità dei luoghi, anche al periodo in cui si svolge: il 'primo Nord' è visitato a fine giugno, e il viaggio che segue è a luglio e agosto, nella vivacità delle ferie estive.

In generale, nella *Lunga strada di sabbia*, il turismo di massa assume un valore negativo e fastidioso per Pasolini, che lo rappresenta sgraziato, contro natura, condensazione della nuova borghesia, in cui l'essere umano è sperduto:

Domenica. Il battello carico di turisti sacrileghi. Il signore inglese, con la giacca a scacchi e il berretto kaki, la sua signora, il suo amico in grigio, circondati da una banda di commercianti di Latina, affermano il loro possesso di un pezzo di panca, sulla prua, mangiando del pollo e del pane, con le mani, ungendosi tutti, e pulendosi il naso con le dita grosse come salsicce. Capri è invasa (Pasolini [1959] 2014, 69).

E ancora, su Maratea:

Maratea, però, comincia con l'essere un'oasi molto più dolce: ci sono boscaglie, e la costa finisce con maggiore dolcezza sul mare. Su un grande

prato, che sembra quasi un parco inglese, sorge l'elegante, celebre albergo degli industriali. Sì, è bello: ma io mi ci annoio (Pasolini [1959] 2014, 76).



5 | P.P. Pasolini, P. Di Paolo, *La lunga strada di sabbia*, in "Successo", settembre 1959, 16-17.

Questa percezione di un turismo di massa violento e la visione di un'Italia che cambia anticipano il concetto di 'mutazione antropologica' che Pasolini elaborerà alla metà degli anni '70, e la sua visione sociale (Balicco 2011). Questo turismo trova un suo archetipo in Rimini o Riccione, che per Pasolini assumono la valenza di un ritorno nei luoghi dell'infanzia:

Come sempre esiste un modello, una forma prima, un archetipo, che si riproduce in mille varianti, restando sempre identico. Suppongo che tale 'forma principe' siano Riccione o Rimini, la cui forza di riproduzione si è espansa fin qui, per volontà dei comuni interessati. [...] Io per me, sento di rientrare nel mondo delle mie abitudini, dei miei ricordi. Ma mi sento tuttavia con un piede a un livello, e con l'altro piede a un altro livello (Pasolini [1959] 2014, 130).

Nei luoghi del passato di Pasolini è il confronto, appunto la "verifica", ciò che esalta maggiormente la crepa:

A Riccione, andavo in villeggiatura quand'ero ginnasiale. Arrivo: non riconosco quasi più niente. La *nouvelle vague* dei bagnanti e degli industriali, ha dato alla spiaggia una nuova violenza, un nuovo senso, in cui trionfano i giovani di ora, del nuovo, sanno tutto (Pasolini [1959] 2014, 148).

Laddove Pasolini racconta di luoghi già conosciuti la narrazione subisce uno scarto: la descrizione, attraverso brevi passaggi, è più efficace e condensata rispetto ai nuovi luoghi (Belpoliti 2014); si pensi a Ostia, probabilmente molto nota a Pasolini nel 1950, descritta come: "Il Grande Formicaio s'è mosso" (Pasolini [1959] 2014, 25).



6 | P.P. Pasolini, P. Di Paolo, *La lunga strada di sabbia*, in "Successo", settembre 1959, 18-19.

Il narratore-Pasolini è una presenza fortissima nella *Lunga strada di sabbia* (Ricorda 2019, 48-49): tutto è filtrato attraverso l'esplicitazione della propria percezione e dei propri sensi. Uno dei verbi più utilizzati è 'sentire', sia nell'accezione fisico-percettiva sia come presentimento: al Casinò di San Remo Pasolini sente che le persone "pensano in sanremese, mentre in francese, con anonima crudeltà, annunciano le fasi del giuoco" (Pasolini [1959] 2014, 12), e a Ravello scrive: "Sento puzza di novità" (Pasolini [1959] 2014, 72).

O, ancora, molti sono i personaggi, intellettuali, scrittori e registi di cui Pasolini parla o che incontra nel viaggio, interferendo con i luoghi e presentandosi al lettore come narratore-soggettivo, nella condivisione della propria intimità.

L'interazione con il lettore è spesso esplicitata, tanto che quest'ultimo è chiamato in causa come parte attiva: "Vorrei scriverne, se ne fossi capace, solo per quel lettore che non si è mai mosso dal suo paese, dalla sua cittadina, se non per brevi viaggi nella sua provincia, e sogna Capri, sogna Ischia, come li ho sognati io, ragazzo" (Pasolini [1959] 2014, 63). O, ancora: "Il lettore che mi è simpatico, vorrà sapere tutto. Lo accontento" (Pasolini [1959] 2014, 69), esplicitando il valore positivo del patto di fiducia che dovrebbe intercorrere tra reporter e lettore.

Pasolini, inoltre, è viaggiatore frenetico, frettoloso, impaziente, come spesso accade ai reporter; il tempo è percepito limitato rispetto alla curiosità e alla vastità della novità da esplorare: "Giro mezza città, tutta vuota, miracolosamente nuda, nuova. Mi sistemo al Jolly: come un ragazzo, non vedo l'ora che venga domani. Notte, passa presto!" (Pasolini [1959] 2014, 95).

Sul tragitto da Taranto a Santa Maria di Leuca, si legge: "Volo per la costa meno nota d'Italia: mi trascina una gioia tale di vedere che quasi son cieco. [...] Tutto è come bevuto, frastornato dalla luce. Riafferro la vita a Gallipoli" (Pasolini [1959] 2014, 115).

Si nota un'alternanza tra l'estremo buio, la notte, e l'estrema luce percepiti come limitazione simbolica del tempo o della visione. Nella *Lunga strada di sabbia* è forte per Pasolini la volontà di rendere chiara la propria visione, esplicitando il rapporto con il lettore e la tensione all'esattezza. Ed è così che, attraverso la scrittura, "assetato di notizie, mi angoscio all'idea di rendere distinta, chiara e pensabile questa pura visione" (Pasolini [1959] 2014, 11).



## **“Come in un film sfileranno”, *La lunga strada di sabbia* di Paolo Di Paolo**

Dal 17 aprile all'1 settembre 2019, il museo MAXXI di Roma (Museo nazionale delle arti del XXI secolo), ha ospitato la grande mostra antologica, *Paolo Di Paolo. Mondo perduto*, dedicata al fotografo molisano (classe 1925), contenente – oltre alla sezione relativa alle fotografie edite e inedite della *Lunga strada di sabbia* – circa trecento dei quasi 250 mila scatti ritrovati fortuitamente dalla figlia Silvia dopo più di cinquant'anni di oblio (cfr. Calvenzi 2018). Circostanza misteriosa – già sostanza mitopoietica – che sembra doppiare tautologicamente il tempo 'archeologico' della fotografia, il suo essere istante ritagliato – o congelato – dal flusso continuo della vita, riconsegnando così la storia alla sua intrinseca discontinuità per poi restituirla come frammento (o shock), “conferendo a ogni momento il carattere di un mistero” (Sontag [1973] 2004, 21).

Dal 1966, dopo la chiusura de “Il Mondo” diretto da Mario Pannunzio – di cui era stato il fotografo più prolifico pubblicandovi 573 fotografie – Di Paolo infatti interrompe bruscamente l'attività: una sottrazione melvilliana che accresce e raddoppia la distanza temporale e il carattere inesorabilmente passato della fotografia e, attraverso “tutta la potenza [di] ciò che viene tenuto in riserbo” (Celati 1991, XXVI), la restituisce al suo scopo primario: quello di “scoprire una realtà nascosta, conservare un passato che sta scomparendo” (Sontag [1973] 2004, 50).

Il ritrovamento dell'archivio, oltre al valore estetico-artistico delle fotografie stesse e il loro regalarci un ritratto vivido dell'Italia di quegli anni, costituisce un tassello fondamentale per la ricostruzione delle vicende del giornalismo e fotogiornalismo coevi ma, soprattutto, aiuta a riempire quell'altrettanto misterioso vuoto inerente il rapporto tra Pier Paolo Pasolini (protagonista indiscusso tanto della mostra al MAXXI quanto delle 'memorie fotografiche' dello stesso Paolo Di Paolo) e la fotografia. Rispetto a quest'ultimo, a parte le laconiche dichiarazioni dello scrittore e le analisi più o meno congetturali sulle fotografie scattate da Dino Pedriali (che verosimilmente avrebbero dovuto accompagnare il testo dell'incompiuto *Petrolio*), va segnalato il pionieristico lavoro di Corinne Pontillo, *Di luce e morte. Pier Paolo Pasolini e la fotografia*, dedicato appunto al tentativo di colmare questa assenza; proseguendo su questa

scia di raddoppi e assenze si potrebbe aggiungere anche quella sottrazione – o “intervallo che [pure] ha del misterioso” (Cortellessa 2017, 179) – di Pasolini dalla pittura e dal disegno che si protrae per tutti gli anni '50 e l'inizio dei '60. Un periodo in cui lo scrittore “più indulge a scritture dal forte tasso mimetico, e diciamo pure ecfastico” (Cortellessa 2017, 179) e che pur coincide – e probabilmente proprio di coincidenza si tratta – con i lavori realizzati insieme a Di Paolo. A partire dalla constatazione della quasi totale assenza di riferimenti espliciti alla fotografia da parte dello scrittore, Pontillo sostiene che “l’opera pasoliniana svela, inaspettatamente, un rapporto con la fotografia piuttosto articolato” (Pontillo 2015, 13). Rapporto che sembra intensificarsi dopo il “biennio 1960-1961, ovvero seguente all’apertura all’attività registica dopo l’esordio con *Accattone*” (Pontillo 2015, 15) e dunque, si potrebbe aggiungere – forse ancora per pura coincidenza – contemporaneo all’incontro con Di Paolo. Tuttavia, nel testo della studiosa non vi è alcun riferimento al fotografo: una lacuna che in buona parte trova giustificazione nel fatto che all’epoca della pubblicazione del suo testo mancavano ancora quasi cinque anni alla mostra del MAXXI che ha permesso l’emergere della figura ancora in ombra del fotografo e favorito l’incremento della documentazione e la relativa problematizzazione del rapporto tra Pasolini e la fotografia.

Alla mancanza di riferimenti dello scrittore alla fotografia, all’assenza di notizie riguardanti il viaggio con Di Paolo in quello che forse è l’unico lavoro dedicato integralmente a questo fantasmagorico rapporto, si aggiunge anche l’inevitabile esiguità bibliografica relativa al fotografo che, oltre al catalogo della mostra, può contare su pochi altri contributi: un territorio vergine ancora da esplorare, incubo e/o sogno di libertà di ogni studioso, di cui la mostra antologica del 2019 rappresenta un primo germoglio.

Arrivato a Roma per studiare filosofia, tra gli anni '40 e '50 Paolo Di Paolo frequenta gli ambienti aristocratici della capitale. Sono questi anni sospesi, come afferma Marco Belpoliti (Belpoliti 2018, 206), tra il ‘già’ e il ‘non ancora’: anni di transizione, ricostruzione, speranze e contrasti che vedono un’Italia uscita dalla guerra, alle soglie del boom economico, che si lascia confortare e cullare dalla ‘dolce vita’, dove al desiderio di progresso e al sogno di una realtà patinata si contrappongono realtà periferiche,

arretratezze, povertà, donne con il capo velato e i primi, sotterranei, fermenti ideologico-politici.



7-8 | P. Di Paolo, *Foto di moda. Tor di Nona*, Roma, 1957-1958; P. Di Paolo, *Sosta del pellegrino*, Passo delle Tre Croci, tra Molise e Campania, a sud di Cassino, 1957.



9 | P. Di Paolo, *Giuseppe Ungaretti*, Roma, 1963.

La Capitale è attraversata da un vivace fremito culturale e torna, almeno per un po', ad essere meta e crocevia di vari artisti (da ricordare il passaggio di Mark Rothko, Robert Rauschenberg, Cy Twombly e, a metà degli anni '40, il ritorno di Alberto Burri). Centro del cinema e della letteratura neorealisti, nel 1947 Roma vede anche la nascita del gruppo Forma al quale si avvicina Di Paolo assimilandone la tendenza verso una "nuova astrazione materialista, pragmatica, antieroica e laica" (Ranzi 2018, 46). Tanti sono gli artisti e intellettuali fotografati da Di Paolo, non ultimo lo stesso Pasolini che, dopo l'avvicinamento al fotografo a seguito della collaborazione per *La lunga strada di sabbia*, chiede a quest'ultimo di immortalarlo in altre occasioni. Tra queste i famosi scatti nel 1960 sul

Monte dei Cocci a Roma “con la città ‘stupenda e misera’ ai suoi piedi”, in un tempo – scrive Emanuele Trevi – in cui “tutto deve ancora accadere” (Trevi 2018, 237), dove il fotografo riesce a catturare l’istante di transizione e definizione della personalità artistica di un Pasolini in procinto di avvicinarsi al mondo del cinema, prima che si trasformasse in quella *macchina mitologica*, quando “solo ciò che deve ancora accadere conta qualcosa” (Trevi 2018, 237).

Ancora, nel 1964, è sempre Di Paolo ad essere chiamato dall’ormai regista Pasolini per scattare le uniche foto esistenti sul set de *Il Vangelo secondo Matteo*, a testimoniare ancora la fiducia riposta nei confronti del fotografo.



10 | P. Di Paolo, *Pier Paolo Pasolini sul Monte dei Cocci*, Roma, 1960.

11-12 | P. Di Paolo, *Pier Paolo Pasolini sul set de 'Il vangelo secondo Matteo'*, Basilicata, 1964.

E tuttavia, stando ai resoconti del fotografo relativi al viaggio del '59, si è trattato di un avvicinamento lento, a tratti faticoso: un avvicinamento che porta alla paradossale separazione dei due che percorrono la lunga strada “ognuno per conto proprio” (Di Paolo 2018, 270) – ci dice il fotografo – “lui a rincorrere e a riconoscere i tratti identitari della nostra società attraverso

la corrispondenza dei luoghi con le testimonianze letterarie e culturali; io a celebrare col mio obiettivo la perdita e la trasformazione dei valori che avevano generato quelle testimonianze” (Di Paolo 2018, 270). I racconti di Di Paolo restituiscono infatti un’immagine austera e diffidente dell’intellettuale (“sa anche sorridere”, pensa stupito Di Paolo davanti al suo monosillabico interlocutore; “Tu conosci Rilke? Lo trovo sorprendente”, dice l’intellettuale prevenuto e guardingo, Di Paolo 2018, 268) e lasciano trapelare un certo disagio tra i due che si traduce nella ricerca forzata e fallimentare di punti di contatto (a cena “provai a parlare di vino”, racconta il fotografo, “senza successo. La cena durò poco più di mezz’ora” Di Paolo 2018, 268). Quello tra i due sembra uno di quegli *Incontri impossibili* (così si intitolava la serie realizzata per “Tempo” alla fine degli anni ’50, poco prima dell’incontro con Pasolini, che raccoglieva, tra gli altri, quello tra Gina Lollobrigida e Giorgio de Chirico), nato dalla spinta visionaria di Arturo Tofanelli che all’epoca dirigeva sia il settimanale “Tempo” che il neonato mensile “Successo” con i quali Di Paolo – a differenza del neofita Pasolini – già collaborava.



13 | P. Di Paolo, *Gina Lollobrigida e Giorgio de Chirico*, dalla serie *Gli incontri impossibili*, progettata dal giornalista Sennuccio Benelli, pubblicata da “Tempo”, 1961-1962.

Sono anni cruciali per il fotogiornalismo: anni in cui la RAI stava compiendo quel miracoloso processo di unificazione linguistica nazionale, ovviando – almeno in parte – all’analfabetismo e, allo stesso tempo, bruciando le notizie con velocità inusitata; “Il Mondo” adottava fotografie di grande formato e qualità (in buona parte per far fronte al persistente analfabetismo avvalendosi dell’immediatezza del

linguaggio visivo) che godevano di una straordinaria autonomia rispetto al testo scritto, mentre i paparazzi infestavano le strade alla ricerca di scoop. Nel settimanale “Tempo”, sotto la guida di Tofanelli, in quegli anni “verrà portata alla

fotografica sul testo scritto, a testimoniare la grande importanza datane dal direttore.

“Tempo” è anche uno dei pionieri di quelli che si possono definire ‘fotodocumentari’ – dove il termine ‘documentario’ rinvia al cinema di non-fiction e “l’idea di fondo [è] quella di una trasposizione su carta stampata dei fotogrammi di una pellicola cinematografica, con le didascalie a sostituzione del sonoro” (Andreani 2018, 316) – e del loro prototipo: il cinegiornale degli anni ‘20 e ‘30. È stato infatti l’allora direttore Alberto Mondadori a dettarne le linee guida e il primo a usare la formula del “fototesto” che, stando alle dichiarazioni di Bruno Munari (all’epoca incaricato dell’impaginazione), nacque “dall’intenzione di fare quasi dei film, realizzare dei documentari con quelle immagini fotografiche” (Munari 1977, s.i.p.). Idea filmica che anima anche l’edizione delle tre puntate della *Lunga strada di sabbia* dove, come si legge nel sommario, “come in un film sfileranno, nel racconto di Pasolini e nelle foto di Di Paolo, quei volti e quei fatti che soltanto un’inchiesta così lunga può documentare” (“Successo” 1959, 12); un’inchiesta sulle vacanze degli italiani realizzata prima della rivoluzione turistica, quando il turismo non era ancora un ‘truismo’ e il percorso dei due si pone come ‘asserzione primigenia’ delle future ri-percorrenze della lunga strada, quando ormai lo sguardo predatorio del turista, con impeto menardiano, ricercherà il già visto e la realtà verrà “esaminata e valutata secondo la sua fedeltà alle fotografie” (Sontag [1973] 2004, 76).

Dopo solo due giorni dal primo contatto telefonico, sotto la spinta di Tofanelli, i due corsari partono insieme, a bordo di una MG coupé Bertone, sfilando (da intendersi nel senso etimologico che evoca l’immagine di una rapida successione e si riconnette così all’etimo del *currere* corsaro e all’idea di un movimento incessante) lungo le coste italiane quasi a disegnarne i contorni, per poi separarsi alla fine della prima tappa e proseguire ciascuno per conto proprio. Un’autonomia che si riversa nel risultato finale con l’evidente e più volte ribadita indipendenza tra immagini e testo. Eppure, tra i due testi ci sono delle concordanze date non solo dall’inevitabile osmosi semantica prodotta dall’accostamento visivo degli elementi; come infatti afferma Guy Debord, “quando due oggetti vengono accostati si crea sempre una relazione, non importa quanto i loro contesti di provenienza siano lontani” (Debord 1956, s.i.p.).

Le concordanze non sono nemmeno date dal fatto che si tratti di un iconotesto che, attenendoci alla definizione di Michele Cometa, pur prevedendo la separazione formale di immagine e testo trae il suo senso dalla loro copresenza, ma soprattutto per il loro appartenere a un'altra tipologia di relazione: quella delle omologie che, stando sempre alla sistemazione di Cometa, si ha quando tra testo e immagine esiste un'analogia genetico/tematica. Analogia data tanto dall'oggetto osservato (seppur in modo diverso) quanto dal tempo accelerato e quasi senza posa della visione: se infatti Pasolini raramente indugia sul primo piano, quest'ultimo è del tutto assente in Di Paolo (assenza dovuta in gran parte dalle scelte editoriali che, come ricorda Giovanna Calvenzi, si limitano a una "selezione ridotta di immagini privilegiando a volte momenti che sfiorano l'aneddoto", Calvenzi 2018, 290, escludendo così volti e intensità ravvicinate ed estirpando ogni forma di asprezza), privilegiando il punto di vista esterno e lontano di chi è in transito. Una distanza – forse dolorosa per Pasolini – accolta con delicatezza ironica e leggera dal fotografo che fa sfilare davanti ai nostri occhi moltitudini spensierate, spesso riprese dall'alto e/o di scorcio, dove affoga qualsiasi possibilità di individuazione particolare a favore di quella tipologica e spersonalizzata in cui le figure di schiena – grandi protagoniste – svolgono una funzione escludente.



14-15 | P. Di Paolo, *Tra Rimini e Bellaria*, 1959 (foto scattata per il reportage *La lunga strada di sabbia* esclusa da quelle pubblicate su "Tempo", 1959); *Lido di Corollo (Napoli)*, 1959 (foto scattata per il reportage *La lunga strada di sabbia* esclusa da quelle pubblicate su "Tempo", 1959).

L'ultima omologia in questo gioco differenziale, viene dalla lettura di Marco Belpoliti che, nel bel saggio dedicato a Di Paolo, individua due matrici nella fotografia del molisano: una è quella bressoniana che va alla ricerca dell'istante perfetto; l'altra è quella derivante dal linguaggio teatrale squisitamente italiano dove tutti i personaggi "sono parte del gran

teatro del mondo” (Belpoliti 2018, 217). Un teatro in cui gli individui “non solo recitano, sono anche spettatori della medesima scena [dove] si mostrano e insieme guardano”, costruendo così uno spazio circolare o, piuttosto, uno spazio fatto di specchi rovesciati e diaframmi bifronti. Lettura che sembra doppiare l’idea concettuale pasoliniana – alla base di *Empirismo eretico* – della vita come “rappresentazione doppia, in cui siamo attori e insieme spettatori” (Pasolini [1966] 1999, 1514) e raggiunge il parossismo nel servizio fotografico realizzato da Pedriali nel ’75 che, seguendo le istruzioni di Pasolini, lo fotografa attraverso le finestre della casa dove, afferma Belpoliti ricongiungendosi involontariamente allo spazio attribuito al fotografo, “le grandi lastre trasparenti fungono [...] da quinta teatrale” (Belpoliti 2010, 72) e, contemporaneamente, funzionano come specchio che ingloba e rovescia la realtà.

Ad aprire il catalogo della mostra fotografica del MAXXI con cui si è aperto e adesso si chiude il sottocapitolo, è una foto nel risguardo della copertina, che già nella dicitura evoca l’essenza di uno sguardo doppio. È una foto di Di Paolo scattata da Pasolini sulla costa ligure quando il poeta ruba la macchina al fotografo e gli restituisce “il tipo di sguardo che poco prima l’altro aveva posato sul *suo* corpo” (scrive Cortellessa 2017, 213 a proposito di una fotografia scattata da Prediali di cui la Nostra sembra ancipite) e ci ricorda che “*l’intera vita, nel complesso delle sue azioni, è un cinema naturale e vivente*” (Pasolini [1966] 1999, 1514) dove scrittura, fotografia e corpo sono i diaframmi su cui la realtà – come ‘continuo visivo’ – sfilata, si specchia e viene raddoppiata.

---

## Riferimenti bibliografici

Andreani 2018

M. Andreani, *Foto-documentari: propaganda, divulgazione e attualità nei supplementi illustrati italiani del dopoguerra*, in E. Menduini, L. Marmo (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma 2018, 305-323.

Ballico 2011

D. Ballico, *Qui finisce l’Italia*, “il manifesto” (“Alias”), 04 giugno 2011.



Belpoliti 2010

M. Belpoliti, *Pasolini in salsa piccante*, Milano 2010.

Belpoliti 2014

M. Belpoliti, *Pasolini*, "La Stampa", 5 novembre 2014, disponibile anche online, con titolo *Pasolini, la lunga strada*, "doppiozero", 3 gennaio 2017 (<https://www.doppiozero.com/rubriche/3/201412/pasolini-la-lunga-strada>, consultato il 22 dicembre 2020).

Belpoliti 2018

M. Belpoliti, *La fotografia porosa di Paolo di Paolo* in G. Calvenzi (a cura di), *Paolo Di Paolo. Mondo perduto. Fotografie 1954-1968*, Venezia 2018, 206-236.

Calvenzi 2018

G. Calvenzi, *Un mondo perduto o un mondo ritrovato?* in Id. (a cura di), *Paolo Di Paolo. Mondo perduto. Fotografie 1954-1968*, Venezia 2018, 285-295.

Celati 1991

G. Celati, *Introduzione a Bartleby lo scrivano*, in H. Melville, *Bartleby lo scrivano* [*Bartleby, the scrivener: a story of Wall Street*, New York 1853], traduzione e cura di G. Celati, Milano 1991.

Cerami 1991

V. Cerami, *Il linguaggio della realtà* [1991], in P.P. Pasolini, *Comizi d'amore*, G. Chiaricossi, M. D'Agostini (a cura di), Roma 2015, 12-20.

Cortellesa 2017

A. Cortellesa, *L'assenza, la paura, la macchina. Pasolini e l'arte contemporanea*, in A. Felice, A. Tricomi (a cura di), *Lo scrittore al tempo di Pasolini e oggi. Tra società delle lettere e solitudine*, Venezia 2017, 171-225.

Debord 1956

G. Debord, G.J. Wolman, *Mode d'emploi du détournement*, "Les levres nues", 8, maggio 1956 (traduzione a cura delle autrici).

De Laude, 2018

S. De Laude, *I due Pasolini. "Ragazzi di vita" prima della censura*, Roma 2018.

Di Paolo, 2005

Intervista a P. di Paolo a cura di L. Lilli, *Con me stava in silenzio niente appunti, osservava*, "la Repubblica", 25 settembre 2005.

Di Paolo 2018

P. Di Paolo, *Il mio incontro con Pasolini*, in G. Calvenzi (a cura di), *Paolo Di Paolo. Mondo perduto*, cit., 267-285.

Leogrande 2014

A. Leogrande, *Pier Paolo Pasolini e la lunga strada di sabbia*, "Corriere del Mezzogiorno", 17 novembre 2014; pubblicato anche sul blog *minima&moralia*, 17 novembre 2014 (<https://www.minimaetmoralia.it/wp/reportage/pier-paolo-pasolini-e-la-lunga-strada-di-sabbia/>, consultato il 22 dicembre 2020).

Munari 1977

B. Munari in F. Patellani, A. Schwarz, *Documenti e notizie raccolti in trent'anni di viaggio nel sud*, Milano 1977, s.i.p.

Parigi 2008

S. Parigi, *Pier Paolo Pasolini. Accattone*, Torino 2008.

Pasolini [1966, 1972] 1999

P.P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà* [1966], poi in *Empirismo eretico*, Milano 1972, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, vol. 1, 1502-1540.

Pasolini [1959] 2014

P.P. Pasolini, *La lunga strada di sabbia*, Roma 2014.

Pontillo 2015

C. Pontillo, *Di luce e morte. Pier Paolo Pasolini e la fotografia*, Lentini 2015.

Ricorda 2019

R. Ricorda, *La lunga strada di sabbia*, "un piccolissimo, stenografo "Reisebilder", in L. De Giusti, A. Felice (a cura di), *Gettiamo il nostro corpo nella lotta. Il giornalismo di Pier Paolo Pasolini*, Venezia 2019, 45-58.

Ranzi 2018

G. Ranzi, *Turi Simeti. Geometria e finesse*, in N. Balestrini, M.T. Carbone, A. Cortellessa (a cura di), *Almanacco alfabeto 2. Cronaca di un anno. La rivoluzione turistica*, Milano 2017, 46-47.

Sontag [1973] 2004

S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* [*On Photography*, New York 1973] traduzione di Ettore Capriolo, Torino 2004.

"Successo" 1959

N.D.R., *La lunga strada di sabbia*, "Successo", 4 luglio 1959, 12.

Trevi 2018

E. Trevi, *Un pomeriggio sul monte dei cocchi*, in Paolo Di Paolo. *Mondo perduto. Fotografie 1954-1968* a cura di G. Calvenzi, Venezia 2018, 236-251.

---

## English abstract

The article *Doppio movimento: "La lunga strada di sabbia"* by Pier Paolo Pasolini and photographer Paolo Di Paolo is about a 1959 reportage commissioned of Pasolini by Arturo Tofanelli, editor of the monthly magazine "Successo". The original proposal was suggested by the Di Paolo who took care of its photographic side. As indicated in the title, the reportage is structured on a double track. It explores the relationship between the writer and the photographer during the composition of the reportage: the two traveled their routes independently of each other most of the time. The first part of the essay focuses on Pasolini's written reportage, *La lunga strada di sabbia – The long road of sand*, discussing its genesis and editorial history, as well as the itinerary that Pasolini followed during his journey. *La lunga strada di sabbia* is contextualised according to Pasolini's production of that period and to his public profile. The article aims to highlight Pasolini's perception of mass tourism, which had developed strongly in those years, and how this vision is reflected in his writing. The second part of the essay is dedicated to the analysis of Di Paolo's photographs included in the first publication of *La lunga strada di sabbia*. The exhibition *Paolo Di Paolo. Mondo perduto* (held at MAXXI from 17 April to 7 September 2019) allowed the photographer's archive to re-emerge. It was possible not only to rediscover Di Paolo's work, and collaboration with Pasolini, for the realization of the reportage in question, but to also deepen and problematize the poet's complex relationship with photography. More generally, this collaboration strongly contributed to strengthen both photojournalism in those years and the relationship between images and words.

*keywords* | Pier Paolo Pasolini; Paolo Di Paolo; reportage; tourism; journey; journals; landscape; photography; photo-reportage.

# “Un romanzo aperto verso l'avvenire”?

## Sopralluoghi nei dintorni di *Una vita violenta*

Silvia De Laude

“La concreta esistenza del libro è incompatibile con quella del suo spettro, del manoscritto grezzo che ostenta le proprie informazioni come un vendicativo fantasma che porta la sua testa sotto il braccio”.  
Vladimir Nabokov

### Una “ideale trilogia” che non si chiude

“Un romanzo aperto verso l'avvenire” è il titolo di una recensione del critico marxista Carlo Salinari a *Una vita violenta*, che come notavamo con Walter Siti lavorando all'edizione dei “Meridiani”, colpisce con icastica precisione il contrario della verità, quasi rasentando la profezia iettatoria (Siti 1998b, CXXXIII).



1 | Risvolto di copertina di *Una vita violenta*, Milano 1959.

2 | Nota bio-bibliografica di *Una vita violenta*, Milano 1959.

*Una vita violenta* esce nell'aprile del 1959 con un risvolto di copertina (non firmato, ma d'autore) che lo presenta come seconda anta di una “ideale trilogia” romana aperta da *Ragazzi di vita* (1955), e con una terza anta già

in cantiere, *Il Rio della Grana*. “Il processo in atto”, si assicurava al lettore, “va avanti”.

In realtà, per il Pasolini narratore l'uscita di *Una vita violenta* segna una drammatica impasse, e apre a un “avvenire” incerto. Il '59 è l'anno in cui lo scrittore trentacinquenne si sforza col più commovente dispendio di energia di accreditarsi come romanziera ‘oggettivo’, pubblicando per la prima volta con *Una vita violenta* un romanzo-romanzo: una trama solida, un vero protagonista, una accuratissima documentazione sociologica e dialettale, una auto-imposta resistenza alle spinte centrifughe che avevano fatto di *Ragazzi di vita* più una raccolta di racconti – o un atlante antropologico di azioni – che un romanzo vero e proprio (così lo avevano letto, all'epoca, critici anche diversissimi, da Anna Banti a Niccolò Gallo, Franco Fortini, Emilio Cecchi). Lo stesso risvolto insiste sul fatto che quella che il lettore sta per affrontare è, stavolta, “una vera storia”:

L'ambiente, col suo brulicare di episodi e di figure, non è più l'oggetto diretto del racconto, ma è in funzione di un unico personaggio centrale, la cui storia, pur nella sua violenza e nella sua confusione, è una vera storia: con quanto di epico ma anche con quanto di razionale questo significa (cfr. risvolto di *Una vita violenta*, Fig. 1).

La maggior parte dei progetti in cui Pasolini si impegna nel '59 va nella stessa direzione, evitando il “brulicare di episodi e figure”, ma per un motivo o per l'altro senza riuscire a decollare. Scrive, in quell'anno, una sfortunata sceneggiatura, *Puzza di funerale* (Pasolini [1959] 2001, da cui ritirerà la sua firma per contrasti con la produzione): vi figura, fra l'altro, una scena di corteggiamento delicata e intensa come quella tra il protagonista di *Una vita violenta* Tommaso Puzilli e la fidanzata Irene, e in uno scritto dell'anno successivo l'autore la definirà “una vera e propria storia, articolata, drammatica”, “forte, dura, tetra”, ma anche “allegra e spiritosa, come sono sempre allegri e spiritosi i ragazzi romani che muoiono”. Sempre nel '59 progetta di trarre da questa sceneggiatura un racconto, ma poi non lo scrive (Siti, Zabagli 2001, II, 3190-3191). Da novembre, si butta anima e corpo nella stesura ‘dal vero’ di un'altra sceneggiatura da cui ritirerà la firma, *La Nebbiosa* (l'ultima edizione è del Saggiatore, Pasolini [1959] 2001, 2013, II), un *noir* che ha come cornice la Milano disperata dei *teddy boys*, e gronda di omaggi a Testori (“Insomma,

vado a Milano, venti atroci giorni chiuso in un alberghetto a lavorare come un cane, lavoro ancora altri venti giorni a Roma” (Pasolini [1960] 1998, I, 1585). Ancora più faticosamente, in quei mesi, cerca di rabberciare il vecchio cantiere del romanzo friulano sull’occupazione delle terre (*La meglio gioventù*), intitolandolo *Il giorno del Lodo De Gasperi*; ma anche questo tentativo, a cui tiene moltissimo stando ai numerosi materiali preparatori, rimane interrotto (Siti, De Laude 1998a, II, 1934-1939).

La crisi, si può dimostrare, matura proprio durante la stesura di *Una vita violenta*, che si rivela, alla fine di un’elaborazione durata oltre quattro anni, un vicolo cieco. Già all’inizio degli anni ’60, l’orizzonte è completamente cambiato. In aprile Pasolini scrive le *Poesie incivili*, soffocate da un acuto senso di rabbia, solitudine e impotenza. Verso la fine dell’anno butta giù in forma di diario, nei due lunghi racconti *Il 4 ottobre e Il 21 ottobre*, la “sconfitta narcissica” e le ansie legate alle vicende di *Accattone*, che Fellini inizialmente si era offerto di produrre, fornendo al neo-regista i mezzi per realizzare due intere sequenze, ma poi non ne era rimasto convinto: “Disse che quello non era cinema (e infatti non era il suo cinema)” (De Giusti, Chiesi 2015, su cui Pontillo 2016). Pochi mesi dopo, propone a Garzanti un libro di diari estremamente privati, il cui titolo dovrebbe essere appunto *La rabbia*, o in alternativa *L’enormità della mia vita* (Pasolini 1988, 487, su cui Siti, De Laude 1989a, 1740-1741).

Quello di cui Pasolini si convince, scrivendo appunto *Una vita violenta*, è che la sua dimensione di scrittore è quella soggettiva:

L’io non potrà più sparire dalle sue narrazioni; se non altro come progettatore, sempre immanente in scena, di opere volutamente non-finite, frananti monumenti narrativi intesi come ferite sempre aperte. Metanarratore inesausto, sempre sulla linea del fuoco, a difendersi e a offendere (Siti 2007b, XX-XXI).

La citazione è da un’introduzione di Walter Siti a una riedizione UTET/ Fondazione Maria e Goffredo Bellonci di *Una vita violenta*, dal titolo *Un amore pagato caro*. Quella alla riedizione di *Ragazzi di vita*, uscita nella stessa collana, si intitola *Protagonista è il testimone* (Siti 2007a), in linea con un’intuizione ripresa nel successivo, bellissimo spettacolo tratto dal romanzo che ha aperto la stagione 2016-17 del Teatro Argentina di Roma,

con la regia di Massimo Popolizio, e drammaturgia di Emanuele Trevi. Lì, nello spettacolo di Trevi-Popolizio, il narratore-“testimone” era quasi sempre in scena insieme agli attori. Aveva scritto Trevi nel programma di sala:

In queste scene prevalgono una marcata gestualità e il parlato romanesco, o meglio quella singolare invenzione verbale, di gusto espressionista e non neorealistico, che Pasolini stesso definiva una lingua inventata, artificiale. Non è insomma la lingua in cui parlano effettivamente i “ragazzi di vita”, ma la loro lingua come viene percepita dal “narratore”, che è un uomo diverso da loro (interpretato da Lino Guanciale), e in tutti i sensi uno straniero. [...] Da una parte ci sono i ragazzi immersi in quello che fanno, e incapaci di vedere oltre alle immediatezze che li tengono impegnati [...]. Dall'altra c'è questo straniero che li spia, e che a differenza di loro vede tutto, parla di Roma come se la sorvolasse come un uccello rapace o un drone. Ma non si accontenta di rimanere lassù. È attratto dal basso, dove brulicano le storie. E in queste storie è sempre presente, perché è lui a farle iniziare, a colmarne le reticenze, a rimetterle in carreggiata quando i loro protagonisti sembrano dimenticarsi di quello che stavano facendo e dicendo (Trevi 2016).

Quanto al *Rio della grana*, annunciato più volte in lettere, scritti e interviste, il riferimento al romanzo abortito è omissso a partire dal '63 nel risvolto delle successive ristampe di *Una vita violenta*. L'idea era quella di un terzo romanzo romano che uscisse un po' dalla gabbia del romanesco, esperienza stilistica che Pasolini cominciava a sentire non proprio come chiusa, ma limitante. Doveva essere la storia di un giovane calabrese, proveniente da una cultura arcaica e malamente inurbato nella Città di Dio (o di Dite): il ragazzo resta scandalizzato dal cinismo delle borgate e uccide alla fine una prostituta, che rappresenta per lui l'essenza della corruzione. La storia però sembra mancare di ossigeno, resta tutta 'di testa' e non va al di là delle intenzioni. Il 14 novembre 1959 del *Rio della Grana* esce un'anticipazione sul “Punto” con un titolo perentorio (*Appunti per il libro che seguirà a “Una vita violenta”*), ma a Gianni Rocca, che lo intervista sullo stesso numero della rivista, Pasolini confessa di aver scritto ancora pochissimo: solo “appunti”, “pochi fogli buttati giù a penna”, che avrebbero richiesto “quattro o cinque anni” per tradursi da “schema” in “capitoli”. Lo ripete qualche giorno dopo su “L'Unità” a Gian Carlo Ferretti, e più tardi su “Pese Sera” a un altro intervistatore, Adolfo Chiesa: “Forse

riprenderò a lavorare al terzo romanzo romano del ciclo dei “ragazzi di vita”, ma per ora non se ne parla” (Siti, De Laude 1998, II, 1964-1965).

Del tanto nominato *Rio della Grana* – già nel dicembre del 1959 Luciano Lucignani, collaboratore di Vittorio Gassman, proponeva a Pasolini di trarne per il Teatro Popolare Italiano uno spettacolo, magari una specie di “*Opera da tre soldi* italiana, romana, con musiche, canti, coreografie” (Pasolini 1988, 464) – sopravvive un relitto in forma di “appunti” in *Ali dagli occhi azzurri*, datato in calce 1955-59 (Pasolini [1965] 1998, II, 584-598), e Pasolini si butta su un altro testo, apparentemente un abbozzo secondario, di quelli che sembrano “destinati a restare nel limbo delle trovate bizzarre”, e invece dimostra (ma col tempo, e cambiando più volte forma) un’“inattesa fertilità” (Siti 1998b, CXXVII): è un esperimento di riscrittura dell’*Inferno* dantesco, *La Mortaccia*, che passerà con diverse tappe intermedie il testimone alla *Divina Mimesis* ed è presentato per la prima volta in un’intervista del 1960 su “Paese Sera” come la storia di una prostituta che ha letto la *Divina Commedia* a fumetti e una sera incontra Dante deciso a farle da guida nell’Aldilà (Siti, De Laude 1998, II, 1962-1964). Anche *La Mortaccia* si blocca, e qualche frammento ne andrà in stampa nello stesso *Ali* (Pasolini [1965] 1998, II, 584-598), con data in calce 1959, anche se l’idea della prostituta in viaggio all’Inferno non risulta abbandonata almeno fino al ’62, come si ricava, fra l’altro, dal racconto *Il 21 Ottobre* (cfr. Pasolini [1961] 1998, II, 1572) e da un’intervista rilasciata a Gaetano Scardocchia sul “Giorno” il 18 aprile 1962 (Siti, De Laude 1998, II, 1965).

La sostituzione dell’ultima anta della “ideale trilogia” romana con un pur embrionale progetto dantesco è un indizio importante. Si può leggere come esercizio di avvicinamento a un tipo di scrittura in cui l’io narrante, sacrificata nel secondo romanzo romano la propria soggettività per calcolo e per programma, trovi il modo di esprimersi confondendo i suoi tratti con quelli dell’autore, come appunto nella *Commedia*, oltre che nella *Recherche* proustiana, evocata per il poema dantesco da Contini (cfr. Siti 1996 e Cortellesa 2021, in questo stesso numero di “Engramma”), che parla per la risoluzione del brogliaccio dantesco operata nella *Divina Mimesis* di “un autentico colpo di genio”: un ‘Virgilio’ che non è più “una figura allegorica, magari un poeta del passato come aveva fatto Dante



appunto con Virgilio, ma una figura che Pasolini conosce assai più da vicino: se stesso”).

### **Una divagazione infernale**

Il Dante che si prende la briga di accompagnare la prostituta “Macrì Teresa detta Pazzia” nell’Aldilà è un Dante trasformato in novello Virgilio, parla come Gioacchino Belli ed è marxista. All’inferno era previsto che la prostituta ritrovasse padre, madre, parenti, sfruttatori, invertiti, colleghe, ma anche personaggi notissimi della cronaca e della politica contemporanea (un presagio di *Petrolio*, fin da allora?). Linguisticamente, il “romanzo”, spiega Pasolini ad Adolfo Chiesa su “Paese Sera” il 4-5 luglio 1960, si sarebbe ricollegato al filone romanesco, “essendo tutti gli avvenimenti visti con gli occhi della prostituta”, ma era prevista “qualche immissione linguistica” *altra* (Starace, per esempio, avrebbe parlato mezzo barese e mezzo italiano):

Quanto agli altri personaggi poi, avremo delle vere e proprie sorprese... Stalin sarà al posto di Farinata, Gadda fra i golosi, Migliori e Tupini fra i lussuriosi, i dorotei sotto la cappa di piombo degli ipocriti, Moravia nel limbo dei virtuosi non battezzati... Li ritroveremo tutti, prima o poi, i personaggi più in voga del mondo contemporaneo; e nella bolgia dei ladri, ritroveremo, come dicevo, gli scippatorelli di Panigo che racconteranno la loro storia (in Siti, *De Laude* 1998a, 1964-1965).

Amici, quindi (Gadda, Moravia), personaggi storici (Stalin), avversari politici e persino “gli scippatorelli di Panigo” (o via di Panico), protagonisti di un fatto di cronaca nel quale Pasolini era stato coinvolto pochi giorni prima di rilasciare l’intervista. Clamore sui quotidiani, strascichi giudiziari e il rischio di una condanna a quattro anni di carcere per il presunto favoreggiamento di uno scippatore, fatto salire da Pasolini sulla propria auto per sottrarlo a una rissa, mentre se ne andava in giro guidando in centro con alcuni amici delle borgate (si sentirà in dovere di dare la sua versione dell’accaduto in una lettera aperta al direttore dello stesso “Paese Sera”; chi volesse avere un’idea del linciaggio mediatico e delle vicende processuali, può consultare la stampa dell’epoca al sito “Pier Paolo Pasolini – Le pagine corsare”). Evidente, quindi, il coinvolgimento personale e il desiderio di mettersi in primo piano.

PASOLINI P.P. A19

Popolo di Roma 1963452

Martedì 5 luglio 1960

UNA LETTERA DI PIER PAOLO PASOLINI

# “La mia avventura a Panigo,,

**Furibonda zuffa fra giovinastri e gli accompagnatori di due donne**  
**Lo scrittore Pasolini coinvolto ieri notte**  
**in un episodio di teppismo nella vecchia Roma**

*Con la sua mano "Egiziano", il romanzo sul clima quando ancora avvolgeva le camminate delle poltrone. Una del romanzo, che ammontava un suo amico, è scivolato a terra, e lo scrittore lo ha aiutato, lo ha fatto, nelle scorse dagli agenti. Alla 7 del mattino stesso guardava la banca conobbe al commissariato una ora e mezzo d'interrogatorio e il rilascio dopo le spiegazioni. Pasolini pensa di ricominciare dall'esperienza un nuovo soggetto cinematografico che come sempre...*

Roma, 4 giugno. - Il teppismo romano è un fenomeno che si sta riproponendo con una certa violenza. In questi giorni, in via Panico, si sono verificati alcuni episodi di violenza che hanno coinvolto lo scrittore Pier Paolo Pasolini. Il giorno 31, alle 23,30 circa, Pasolini si trovava in compagnia di due donne, una delle quali era la sua amante, Egiziano. Le donne erano accompagnate da un gruppo di giovani, che si erano riuniti in un bar. Pasolini, che si trovava in compagnia delle donne, è stato coinvolto in una rissa. Le donne sono state accompagnate a casa, ma Pasolini è rimasto in compagnia dei giovani. Il giorno 1° luglio, alle 7 del mattino, Pasolini è stato interrogato dal commissariato di via Panico. Pasolini ha raccontato la sua versione dei fatti e ha fornito alcune spiegazioni. Dopo l'interrogatorio, Pasolini è stato rilasciato. Pasolini pensa di ricominciare dall'esperienza un nuovo soggetto cinematografico che come sempre...



**Tambroni inaugura il complesso storico del**

*La cerimonia di inaugurazione del complesso storico del Palazzo di Giustizia, in viale Mazzini, è stata presieduta dal ministro della Giustizia, Antonio Tanassi. Il ministro ha parlato della importanza del complesso e ha augurato che esso possa contribuire a migliorare l'efficienza giudiziaria.*

**Dopo l'intervento dello scrittore nella rissa di via Panico a Roma**  
**Pasolini rischia quattro anni di carcere**  
**per "aver favorito la fuga di un criminale,,**

*L'episodio in cui il comunista sembra un capofila dei suoi romanzi. Le chiede uno dei suoi più caratteristici della città vecchia: "La tua del "cospiratore", e degli "Innocenti". L'autore di "Una vita violenta", ripete a sua volta che il giorno prima a letto della sua amabile aveva mangiato una salata. E' un del tutto di una ragazza di una famiglia della polizia?"*

Il teppismo romano è un fenomeno che si sta riproponendo con una certa violenza. In questi giorni, in via Panico, si sono verificati alcuni episodi di violenza che hanno coinvolto lo scrittore Pier Paolo Pasolini. Il giorno 31, alle 23,30 circa, Pasolini si trovava in compagnia di due donne, una delle quali era la sua amante, Egiziano. Le donne erano accompagnate da un gruppo di giovani, che si erano riuniti in un bar. Pasolini, che si trovava in compagnia delle donne, è stato coinvolto in una rissa. Le donne sono state accompagnate a casa, ma Pasolini è rimasto in compagnia dei giovani. Il giorno 1° luglio, alle 7 del mattino, Pasolini è stato interrogato dal commissariato di via Panico. Pasolini ha raccontato la sua versione dei fatti e ha fornito alcune spiegazioni. Dopo l'interrogatorio, Pasolini è stato rilasciato. Pasolini pensa di ricominciare dall'esperienza un nuovo soggetto cinematografico che come sempre...



**Pasti leggeri e curati evitano incidenti stradali**

*Pericolosi per i guidatori i pasti troppo copiosi. Vista promulgata in questi anni dall'Automobile Club italiana.*

3, 4, 5 | L'“avventura di Panigo” sulla stampa dell'epoca.

Le dichiarazioni sulla stampa a volte si contraddicono. Già in marzo, accennando della *Mortaccia* a un altro intervistatore (Massimo Massaro, di “Nuova Generazione”), Pasolini pensa a se stesso come viandante e alla prostituta come guida (Siti 1998b, CXXXVII). Novità enorme, ma per il momento non perseguita, se sempre nel 1960, in dicembre, Pasolini torna a illustrare a un lettore di “Vie Nuove” il progetto infernale, facendo scendere nell’imbuto come nei primi annunci la prostituta in veste di viaggiatrice:

Ne *La Mortaccia*, il mio nuovo libro, userò lo stesso procedimento linguistico [di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*]: ma con degli ovi allargamenti. Infatti la prostituta Teresa scende all’Inferno, secondo la visione e lo schema dantesco: e l’Inferno è sempre “come visto da lei”: ci sarà dunque la fusione tra la sua lingua – il romanesco della mala vita – e la mia di relatore – l’italiano letterario. Ma poiché all’Inferno si incontreranno personaggi di tutti i generi – dai ministri democristiani a Stalin, dai ladri e dai magnaccia a

Moravia, dai napoletani ai milanesi – è chiaro che, nelle storie particolari di questi personaggi – dovrò adottare diverse contaminazioni linguistiche (in Siti, De Laude [1960] 1999b, 920).

I materiali preparatori testimoniano che Pasolini aveva cominciato a lavorare proprio in quella direzione, cercando di ‘allargare’ il quadro: non solo il mondo delle borgate, ma una più ampia varietà sociale e linguistica. Questa, giusto per darne un’idea, una ‘scaletta’ del romanzo, dove il nome della prostituta figura per intero (“Macrì Teresa detta Pazzia”) ed è lo stesso del personaggio a cui Pasolini dà la parola, proprio nel ’60, in una delle canzoni scritte per lo spettacolo di Laura Betti *Giro a vuoto* (Pasolini [1960] 2003):

Macrì Teresa detta Pazzia (al Mandrione) ha letto la “Divina Commedia” a fumetti. Dopo il lavoro, dorme nella sua baracca. Sogna l’Inferno, secondo Dante.

Dante fa la parte di Virgilio (lei dappriincipio ne ha una soggezione maledetta, poi un po’ alla volta prende confidenza: alla fine scompare – per il cunicolo che riporta fuori: se ne sarà proseguito per il Purgatorio e il Paradiso).

Le bolge hanno tutte qualche riferimento con la realtà delle borgate. Per ogni bolgia un peccatore – simile a quello dantesco – con la sua storia. Tutti personaggi viventi.

Lite violentissima con una puttana, per un fatto terreno; in cui la dannata e la visitatrice si rinfacciano cose tremende. Ugolino che mangia una testa abbuffandosi ecc. ecc. Tra i personaggi minori anche persone grandi: Papa Pio XII (“Se già qua, a Roncà”), Ciocchetti ecc.

In fondo Lucifero che mastica con tre teste è un personaggio spaventoso che in prima istanza è il pappone di Teresa che mastica mastica, magna, in seconda istanza qualche cliente ricco, in terza istanza le autorità e la burocrazia romana, in quarta istanza lo stato ecc. Tenere presente i barattieri, coi diavoli: tutti tipi con riferimenti reali a tipi di clienti e di conoscenti del Mandrione. Concerto orrendo di peti ecc. Scherzi ecc. Alla fine, in fondo al cunicolo buio, Teresa si ritrova su questa terra al Mandrione: una bella mattinata dolce dolce ecc.: “dappertutto sfarfallava e ardeva il bel sole di aprile”.

NOTE: Paolo e Francesca: i due amanti suicidi di Centocelle (lei figlia di N.N.) o altri simili. Farinata: Stalin. Teresa trova tutti i suoi famigliari all’inferno:

padre, madre, due fratelli, una sorella, dei nipoti. Uno le racconta realisticamente i propri funerali (il paese, l'infanzia di Teresa). A Wilma Montesi chiede chi è stato il colpevole: risposta sibillina di questa ecc. ecc. Un poliziotto delle retate. L'ingresso dell'inferno è simile a quello delle Mantellate. Gerione è Andreoli, Mossotti, un nome così (Andreotti). Teresa aiuta come Dante una volta i diavoli a tormentare un dannato (je ceca l'occhi). [...]

Scherzo dei diavoli (barattieri, pece bollente), a dannato pivello, come scherzo di carcerati: gioco orologio. Diavoli come giovinnattacci zozzi, mezzi ubriachi, schifosi, con le code davanti.

I Dorotei all'Inferno in massa. Il fratello [...] è uno di quelli che hanno aggredito una tredicenne (tipo Alba Sbrighi ecc.). Nella bolgia dei ladri: una dozzina di storie di ladri; l'ultima quella di Marcello Elisei, con la sua spaventosa tortura e morte.- [...] a un certo punto Dante e Teresa stanchi, fanno un picnic (chiedono a un diavolo della coca cola e dei panini: diavolo furbesco, ammiccante, come un borsaro nero, procura, ecc.). Domande di Teresa: e il paradiso? Il paradiso non c'è, tutti all'inferno, perché tutti - parole misteriose - né carne né pesce. E Dante continua a masticare il suo panino, mentre Teresa aspetta a bocca aperta che si spieghi meglio (suoi pensieri confusi). (Pasolini [1965] 1998, 1967).

Evito una chiosa puntuale, ma tranne Ugolino "che mangia una testa abbuffandosi" e Lucifero (che è però "in prima istanza il pappone di Teresa", o qualche suo "cliente ricco", o "lo stato"), i personaggi sono tutti contemporanei, e ognuno, nelle intenzioni di Pasolini, avrebbe parlato con un suo linguaggio: papa Pio XII che in romanesco si sarebbe rivolto al futuro Giovanni XXIII ("Se già qua, a Roncà") è uno sketch un po' da avanspettacolo, ma avrebbe dovuto essere restituito l'idioletto di tutti, dal sindaco Urbano Ciocchetti a Wilma Montesi, protagonista dello scandalo erotico-politico di quegli anni, che "risponde sibillina" a Dante e Teresa che le chiedono come sia morta; e uno Starace che avrebbe parlato metà in italiano metà in barese; Giulio Andreotti; gli amanti di Centocelle; Marcello Elisei ucciso in carcere come lo sarà Ettore di *Mamma Roma*; un teppista ricalcato sul modello di uno degli aggressori di Alba Sbrighi - un altro truce fatto di cronaca recente (la ragazza Sbrighi nel gennaio del 1959 per difendersi da quattro violentatori ne aveva ucciso uno con un coltello). Chissà poi come avrebbero parlato Gadda e Moravia, se davvero ci

sarebbero stati anche loro, il primo tra i Golosi e il secondo nel Limbo dei non battezzati ...

Nelle intenzioni, questa prima *Mortaccia* è un progetto tanto bizzarro quanto estrovertito, pieno di curiosità per il mondo contemporaneo e i suoi linguaggi, e della voglia (dantesca) di prendersi qualche rivincita mettendo in scena i propri personaggi. Niente di tutto questo resta nel frammento pubblicato in *Ali dagli occhi azzurri*, che appare piuttosto come una replica puntuale del mondo stilistico e ideologico e di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, proprio quello da cui Pasolini nel '59 voleva evadere. A inficiare il progetto alla base, contribuisce probabilmente la difficoltà pasoliniana di affrontare un "indiretto libero" che non sia delle classi subalterne: e sarebbe stato fra le novità dell'opera (Siti 1998b, CXXVII). Nella versione frammentaria di *Ali*, il passo in cui comincia a essere descritto il sogno della protagonista è questo:

Era un montarozzo che sotto i ragazzi che ci giocano al pallone, e sulle coste è tutto pieno di puncicarelli e fratte, e, arrivati in pizzo, laggiù si vede l'Aniene, tra i canneti, e dall'altra parte Pietralata, e tutt'intorno le borgate più lontane, bianche come spuma al sole.

Ma mo i ragazzi non ce stavano: era notte alta [...]. "Ma indò me trovo qua, vaffanculo! pensava Teresa, che già parlava da sola, con uno spagheggio che tremava. [...] camminava camminava tutta col culo stretto, pora creatura, senza sapere dove andare, quand'ecco che, daje!, da dietro una gobba del monte, tre canacci lupi, abbaiano da torcersi i polmoni, secchi allampanati, con le code dritte sulle cosce spelate e piene di rognà (Pasolini [1959a] 1998, II, 592-593).

Sono le tre fiere (le ritroveremo, antropomorfizzate, anzi 'pasolinizzate', ricalcate un po' mostruosamente sulla sua fisionomia, nella *Divina Mimesis*). Ma le fratte, i "puncicarelli", i canneti, la vicinanza dell'Aniene rimandano pari pari al capitolo VII di *Ragazzi di vita*, *Il bagno sull'Aniene*, dove oltretutto compaiono anche dei "canacci" che si ringhiano addosso l'uno con l'altro versi del Belli. A un certo punto compare (con tanto di nome e cognome) Dante Alighieri, che lei non riconosce, e le ordina di seguirlo. Dante le parla solo due volte, per dirle sempre solo "Vieni". I due si incamminano (muti) lungo un itinerario che dal Monte del Pecoraro passa il ponte sull'Aniene, poi imbecca via Casal dei Pazzi fino alla

borgatella di Rebibbia. Non fanno alcun incontro e non parlano assolutamente con nessuno. Arrivati davanti al Carcere, lui la lascia e lei collassa:

“Vieni”, rifece Dante, e andò verso il Carcere, attraverso la prateria secca, fràtica.

Arrivarono davanti a una porta, piccola, in tutta quella parete gialla e nuda, dove stava scritto: ‘Carcere Penitenziario’. Teresa si fermò, leggendo e rileggendo quelle parole: e subito le prese il mammatrone, tanto che cominciò a tremare tutta, a non tenersi più, finché le vennero le convulsioni, e si buttò per terra, strappandosi le vesti, piangendo come una ragazzina, perché sentiva come nel cuore che, da quella prigione non sarebbe uscita più (Pasolini [1965] 1998, II, 956).

Fine dell’incubo. E fallimento del progetto, che ad “allargare” l’operazione dei romanzi romani non riesce proprio. A un altro lettore di “Vie Nuove”, che gli chiedeva dell’annunciato *Rio della Grana*, ancora nel dicembre del ’62 Pasolini aveva risposto:

Sì, avevo in mente un terzo romanzo, Il Rio della Grana, che poi non ho scritto, dato che è stato sostituito prepotentemente nella mia fantasia da un libro simile e molto diverso, *La Mortaccia*, la discesa di una povera donna, che ha letto Dante a fumetti, nell’imbuto dell’Inferno, dove ci trova tutti (Pasolini 1992, 318-319).

Di fatto, nell’imbuto la povera donna “non ci trova tutti”, ma solo se stessa e l’incubo di finire a Rebibbia. Così che la *Mortaccia*, riconosciuta dall’autore stesso come primo incunabolo della metamorfica *Divina Mimesis*, più che rinnovare dimostra piuttosto l’esaurirsi di un filone, capace però (proprio a partire dal ’63) di rinnovarsi. In un’intervista rilasciata il 2 dicembre del ’64 ad Alfredo Barberis sul “Giorno”, Pasolini riprende l’idea già avanzata su “Nuova Generazione” nel marzo del ’60, quella di calarsi lui stesso all’Inferno:

Prima doveva essere una donna del mio mondo, la “mortaccia”, che scendeva all’Inferno e lo vedeva dal suo punto di vista. Ora sono sceso io stesso a fare il viaggio (in Siti, De Laude 1998, II, 1965)

Se *La Mortaccia*, insomma, resta a un punto fermo, consente pur sempre di traghettare verso una forma di narrazione in cui l'io torna in primo piano, testimone e giudice. E in cui verranno in soccorso, a completare 'figuralmente' l'opera, un allegato iconografico, o "una (peraltro assai leggibile) 'poesia visiva'" (cfr. ora Bazzocchi 2021, 136-153). A ribadire il rapporto fra i due progetti è una pagina scartata dalla *Divina Mimesis* (alla c. 45 di uno scartafaccio del Fondo Pasolini al Vieusseux dal titolo *Memorie barbariche-Frammenti infernali*), dove l'immaginario editore dell'opera che si finge postuma racconta l'evoluzione del progetto così:

[...] e per concludere, vorrei ricordare che un frammento di due o tre pagine era stato pubblicato in un precedente libro dell'autore, col titolo "La Mortaccia": si tratta di un primo embrione, evidentemente, di quest'opera incompleta, con cui mancano i legamenti: infatti il carattere stilistico e l'impianto strutturale dell'opera è completamente mutato rispetto a quel primo infelice embrione (in Siti, De Laude 1998, II, 1965).

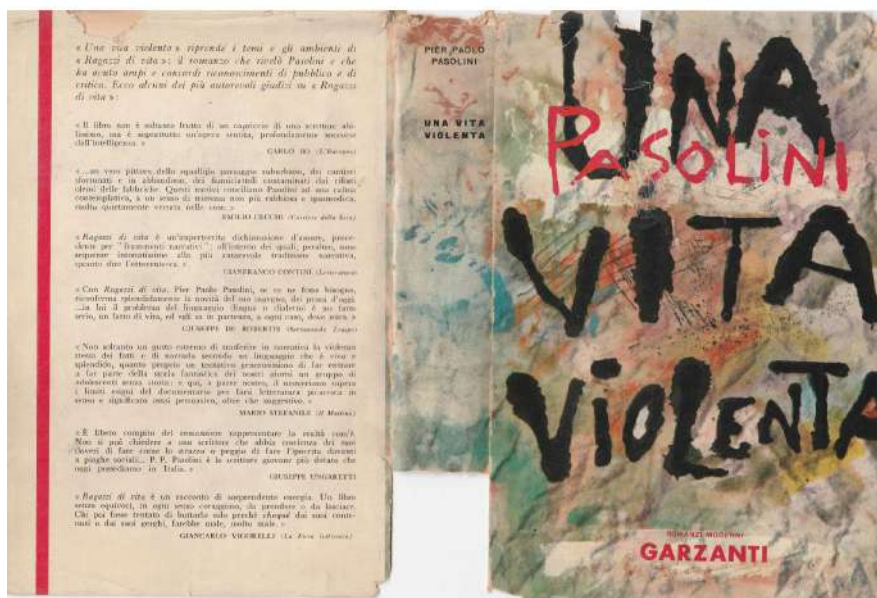
Solo nel suo esito finale in effetti quell'"embrione", che poteva sembrare una semplice presa alla lettera della metafora della 'discesa all'Inferno delle borgate', sia pure con aperture su altri mondi (o oltremondi) rivelerà appieno "la sua forza di far uscire Pasolini dall'*impasse* narrativa in cui si trova, in quanto lascia alle spalle, con una brusca virata, ogni dogma d'oggettività e si innesta sul tronco vigoroso dell'autobiografismo dantesco" (Siti 1998b, CXXXVII).

### ***Una vita violenta, allora, con le sue inquietudini***

Tornando a *Una vita violenta* e al suo legame con *Ragazzi di vita*, prima ante dell'"ideale trilogia" romana, parlano chiaro già le date. *Ragazzi di vita* esce alla fine di maggio del 1955, dopo un'elaborazione tormentatissima e piena di colpi di scena (De Laude 2018). Già il 2 luglio del 1955 Pasolini annuncia a Livio Garzanti di stare già lavorando al "secondo libro": titolo previsto, *Una vita violenta*, che riprende in modo ostentato il 'vita' del precedente (ma è prospettata all'editore, nella stessa lettera, una possibile variante, non meno rivelatrice: *Morte di un ragazzo di vita* (Pasolini 1988, 80). Non c'è quasi intervallo fra la stesura delle prime due ante della trilogia (e stando alla testimonianza di Ali, al tentativo di realizzarne la terza, se il relitto del *Rio della Grana* si trova

datato in calce nella raccolta di racconti “fatti”, “da farsi”, “non fatti” al 1955-59).

*Una vita violenta*, insomma, non è immaginabile senza il precedente dei *Ragazzi*, di cui vuole “correggere alcune immaturità e imperfezioni” e insieme “rincarare la dose” (Siti 2007b). I due romanzi devono essere letti insieme, e nel '59, all'uscita di *Una vita violenta*, colpisce l'insistenza dispiegata nel ribadire il legame fra i due romanzi fin dalle “soglie” del testo, nel senso in cui usa il termine Genette [1987] 1997): la saldatura fra *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* è enfaticizzata in ogni modo nella presentazione editoriale – attraverso titolo, dedica, quarta di copertina e persino nota bio-bibliografica finale, che indicano la ripresa di un filo e insieme una nuova immagine ‘autoriale’ di sé (nel senso in cui il concetto è stato illustrato da Gragnolati 2013).



6 | Copertina e quarta di copertina di *Una vita violenta*, Milano 1959

La dedica, significativa, di *Una vita violenta* è: “A Carlo Bo e Giuseppe Ungaretti, / miei testimoni nel processo contro ‘Ragazzi di vita’” (Pasolini avrebbe voluto aggiungere Alfredo Schiaffini, che molto aveva fatto anche al tempo del processo, ma lo storico della lingua, con una lettera di grande



fragilità e tenerezza, aveva preferito declinare l'invito (De Laude 2018, 126 e n. 32). Anche quelli che negli anni '50 si chiamavano "strilli editoriali" (le frasi ad effetto della quarta di copertina, tratte da recensioni o appositamente commissionate, come si usa anche oggi, per avallare sotto l'ombrello di firme importanti il lancio di un nuovo libro) riguardano soprattutto l'"oggetto formidabile" che è, secondo Gianfranco Contini, *Ragazzi di vita*, e questo anche nelle ristampe di *Una vita violenta*, quando cioè ci si sarebbe potuti concentrare nella scelta degli "strilli" solo sul libro nuovo.

Non insisto qui (lo ha fatto benissimo Siti 2007b) su come il secondo romanzo romano voglia appunto, rispetto al primo, 'rincarare la dose', con una *surenchère* esibita di violenza, un po' per superare se stesso, un po' per astuzia commerciale – se Pasolini, nel frattempo, aveva assunto pubblicamente per i media il ruolo di esperto massimo di disadattamento, violenza giovanile di borgatari e *teddy boys*. In *Una vita violenta* i ragazzini amorali di *Ragazzi di vita* sono diventati dei veri delinquenti, come se Pasolini "volesse stupire i buoni borghesi che già si erano scandalizzati del libro precedente, dicendo loro 'quello era ancora nulla, ora ve la mostro davvero la durezza delle periferie'" (Siti 2007b, X-XI). Va a cercare allora le storie più sordide e scellerate, non esita a calcare le tinte del disgustoso e dello sgradevole, e sfida quasi la capacità di digestione dei lettori, ricollegandosi a tradizioni estreme di realismo della miseria, da Zola a Steinbeck.

Il punto che mi interessa, ora, è il 'correggere le imperfezioni' di *Ragazzi di vita*, presentando al lettore, com'è già dichiarato nel risvolto (cfr. Fig. 1), un romanzo-romanzo, con "una vera storia", puntellata a una struttura inattaccabile (anche a una prima occhiata, divisa in due parti di lunghezza quasi identica, ciascuna di cinque capitoli, e quasi tutte divise a loro volta in tre sezioni separate da uno spazio tipografico). *Una vita violenta* si atteggia a *one man novel*, romanzo di formazione incentrato su un unico protagonista (Tommaso Puzilli) e sulla presa di coscienza politica che lo porterà dal Msi al Pci, dopo l'esperienza dell'amore, della malattia e di un ricovero al sanatorio Forlanini, prima di una recrudescenza della tubercolosi che si rivelerà mortale. Se *Ragazzi di vita* aveva fatto una fatica enorme a prender forma, sempre in lotta con una spinta centrifuga che lo portava a disperdersi in mille episodi, o siparietti, o "pezzi" ("Stà a senti

'sto pezzo" lo dice, a un certo punto, il Riccetto, introducendo una delle sue "sbrasate"; e "pezzo", per Pasolini, era una specie di termine tecnico, per indicare l'unità di misura dei parlanti romani, specie se giovani - Pasolini [1957] 1999a, I, 695), *Una vita violenta*, si è detto, si propone come virata verso una narrazione 'oggettiva', con una più accanita documentazione linguistica e sociologica, meno divagazioni, meno frasi 'rubate', meno commosse stilizzazioni dal vero, quasi agguati o trappole che il narratore tende alla realtà per catturarla, o per dichiararle il proprio amore.

Un corrispettivo di quest'ansia documentaria si riflette nell'uso del dialetto: basta dare un'occhiata ai due glossarietti che seguono i romanzi, dalle 132 voci di *Ragazzi di vita* alle 412 di *Una vita violenta*. Pasolini frequentando i ragazzi ha imparato meglio la lingua, non c'è dubbio - quindi usa più romanesco e i dialoghi sono meno primitivi, ma c'è qualcosa di programmatico, di aggressivamente didattico, nel suo inzeppare la scrittura con termini pesantemente gergali: la "ciavatta" (i soldi), il "moresca" (il ricettatore), la "spiritosa" (la rivoltella), "fare a gazim" (spartire il bottino). Anche in sede di correzione di bozze, quindi, fuori dall'influsso diretto della voce popolare, "sedere" diventa "ghègano" e sorveglianza si trasforma in "pànfia". Come se volesse imporre ai lettori una lingua parlata da una razza sconosciuta, aliena. Alla poesia e alla leggerezza dell'ascolto innamorato si sostituisce un progetto. L'indiretto libero scivola nei momenti più stanchi verso un abbassamento di temperatura, nei più risentiti in un gusto della ritorsione e del rincaro: "tengo 'na fame che me cago sotto" era stato criticato in *Ragazzi di vita* come volgare, e qui, puntualmente, Pasolini fa dire a un altro personaggio "tengo 'na sghecia che me cago sotto".

Chiara, comunque, l'intenzione di mettersi in secondo piano e raccontare "una vera storia", a cui si ricollegano, ancora qualche anno dopo l'uscita del romanzo, dichiarazioni come quella a un lettore di "Vie Nuove" relativo all'incontro, nel '53 o nel '54, con il 'modello' reale di Tommaso (*Scoperta di Tommasino*, episodio forse immaginario, ma rivelatore, come certi sogni inventati), che pare confezionato come una specie di *mise en abyme* del romanzo, riassumendone in uno spazio minimo i temi e le atmosfere. Dalla connotazione infernale delle borgate, allo squarcio 'indeciso' di cielo - sia *Ragazzi di vita* che *Una vita violenta* sono romanzi pieni di cielo:

La trama di *Una vita violenta* mi si è fulmineamente delineata una sera del '53 o '54, quando stavo finendo di scrivere *Ragazzi di vita*. C'è un punto della Tiburtina, all'altezza di Pietralata, e poco prima di Tiburtino III e Ponte Mammolo (dove allora abitavo), che si chiama il "Forte". Vi si vedono una caserma, un bar, una fabbrica, un deposito di pullman, delle baracche, e, dietro, un'altura, un montarozzo spelacchiato e infernale, il "Monte del Pecoraro" (che ho tante volte descritto nei miei libri, e che ridescriverò nel primo Canto del mio nuovo romanzo, un *Inferno*, appunto, che si chiama *La mortaccia*).

Pioveva, o era appena cessato di piovere. C'era un'aria fradicia e dolente, con quell'azzurro cupo, funereo, troppo lucido che si scopre in fondo all'orizzonte quando il tempo si rasserena verso sera, ed è ormai troppo tardi.

Camminavo nel fango. E lì, alla fermata dell'autobus che svolta verso Pietralata, ho conosciuto Tommaso. Non si chiamava Tommaso: ma era identico, di faccia, a come poi l'ho dipinto ripetutamente nelle pagine di *Una vita violenta*, e vestiva, anche, nello stesso modo: un abituccio sbrindellato, ma "serio", con la camicia bianca magari sporca, e la cravattina, violacea e lisa. Come spesso usano fare i giovani romani, prese subito confidenza: e, in pochi minuti mi raccontò tutta la sua storia: l'episodio che ho poi raccontato nel primo capitolo, e la sua malattia al Forlanini.

Poi sparì. Non l'ho più rivisto. Né a Pietralata, né a Tiburtino; in nessuna di quelle misere strade che circondano la Città di Dite. Quando sono giunto al capitolo del Forlanini, ho dovuto documentarmi, perché in tutta la mia vita non avevo visto un ospedale se non per qualche visita. Ho parlato con due ex ricoverati – che sarebbero poi diventati due personaggi del romanzo – ho parlato con uno dei medici (fratello di un uomo politico comunista mio amico), e ho parlato, infine, con alcuni malati anonimi. Cinque o sei giorni di lavoro. Tutto qui (Pasolini [1962] 1999b, 1004-1005).

Questo aspetto di documentazione storica sociologica (la 'documentazione' per il capitolo del Forlanini, in particolare, dove oltretutto nel '55 erano accaduti fatti simili a quelli raccontati nel romanzo), è più marcato in *Una vita violenta* che in *Ragazzi di vita*, ed è lo stesso che si osserva, nel capitolo *Puzza di libertà*, nel flashback sulla storia della famiglia di Tommaso inquadrata su uno sfondo ben preciso (dopo l'armistizio di Badoglio, la risalita dell'esercito di liberazione verso il Nord, le difficoltà dell'inurbamento forzato di tante persone che dalle

campagne si erano riversate a Roma dopo aver perso tutto nel clima della guerra civile; Pasolini [1959] 1998, I, 1105-1108). È uno sfondo a cui negli stessi anni Pasolini stava dedicando, oltre al romanzo, interventi di tipo antropologico o sociologico, come vedi *Roma malandrina*, (Pasolini [1957] 1998, 1444-1447). Eppure la costrizione si sente, e quello che non riesce a tenere insieme la storia è proprio il personaggio di Tommaso, la cui conversione etica e civile, maturata al Forlanini, è annunciata con parole sotterraneamente manzoniane, che ricordano il cap. XXI dei *Promessi Sposi*:

*Ma ecco che, piano piano, delle campane cominciarono a suonare. Arrivavano fioche, smorzate, come venissero da lontano, oltre i padiglioni e i giardini, forse sulla Portuense... Era un suono che Tommaso non aveva inteso mai: o forse lo aveva inteso da ragazzino, e non se ne ricordava. Pareva venisse su dal fondo della terra, o da qualche punto del cielo, di sopra le nuvole della prima mattina, dove c'è un po' di luce che si colora appena, e pare già quella d'un giorno bello e felice. Era il suono del Mattutino. (Pasolini [1959] 1998, I, 1065; i corsivi sono miei).*

*Ed ecco, appunto sull'albeggiare, pochi momenti dopo che Lucia s'era addormentata, ecco che, stando così immoto a sedere, senti arrivarsi all'orecchio come un'onda di suono non bene espresso, ma che pure aveva non so che d'allegro. Stette attento, e riconobbe uno scampanare a festa lontano; e dopo qualche momento, senti anche l'eco del monte, che ogni tanto ripeteva languidamente il concerto, e si confondeva con esso. Di lì a poco, sente un altro scampanio più vicino, anche quello a festa; poi un altro. — Che allegria c'è? cos'hanno di bello tutti costoro? — Saltò fuori da quel covile di pruni; e vestitosi a mezzo, corse a aprire una finestra, e guardò. Le montagne eran mezze velate di nebbia; il cielo, piuttosto che nuvoloso, era tutto una nuvola cenerognola; ma, al chiarore che pure andava a poco a poco crescendo, si distingueva, nella strada in fondo alla valle, gente che passava, altra che usciva dalle case, e s'avviava, tutti dalla stessa parte, verso lo sbocco, a destra del castello, tutti col vestito delle feste, e con un'alacrità straordinaria (Manzoni [1827] 2014, 656; i corsivi sono miei).*

La guida di questa conversione laica è “un certo Guglielmi”, segretario della cellula comunista dell'interno dell'ospedale e malato lui stesso, del quale Tommaso poco dopo l'arrivo al sanatorio vede una fotografia. Quella

di Tommaso, però, è pur sempre una conversione che resta mitica e simbolica, semplicemente dichiarata, finché a inverarla non interviene l'occasione del sacrificio (l'opera prestata nel salvataggio degli alluvionati alla Piccola Shanghai, dove il ragazzo era cresciuto). Ed è questo uno dei paradossi del romanzo, o delle croci che hanno afflitto Pasolini nello scriverlo. Intorno a Tommaso, Pasolini ha costruito un romanzo a tesi, una macchina narrativa che vuol tenere il passo del *Metello* di Vasco Pratolini; come in *Metello* ci sono fastose scene di massa, quelle che tanto erano piaciute a Italo Calvino (la retata della polizia, la serenata alla Garbatella, la battaglia in sanatorio, l'inondazione) – c'è molto contestato, molta vita collettiva; la consecutio degli eventi funziona, la trama scorre in modo convenzionale e rassicurante. Eppure quello che non riesce a 'ingrinarsi' nella macchina narrativa è proprio la figura del protagonista, Tommaso, che pure Pasolini deliberatamente ha eletto a mattatore unico della messa in scena. Come dice Siti, "Pasolini pretende troppo da Tommaso perché ha preteso troppo da se stesso". Il suo "unico movimento reale, autonomo" è "l'amore per Irene": ma il loro progetto matrimoniale si capisce che "li porterebbe inevitabilmente verso l'integrazione. È a questo punto, però, che Pasolini comincia a ribellarsi alla sua stessa scoperta e si tira indietro" (Siti 2007b, XVIII). Non ce la fa, Pasolini, a lasciare andare i due ragazzi dove l'amore li porterebbe. Non può impedirsi, sembra, di considerare la presenza di Irene come un inciampo per il destino di Tommaso, che passeggiando e guardando le vetrine con Irene rinnega le amicizie di un tempo, finge di non vedere Lello che chiede l'elemosina sul marciapiede, e arriva al desiderio di un vero e proprio spossessamento e negazione di sé:

Guarda, 'a conclusione è questa, tu m'hai capito: jo te vojo bbene, e pe' questo che vojo cambià da come so': nun vojo più essere Tommaso!  
(Pasolini [1959] 1998, I, 1039).

Ma Pasolini non può permettersi che Tommaso non sia più Tommaso. Per il suo progetto ideologico (ma anche, aggiunge Siti, "per l'equilibrio dei suoi fantasmi interiori"), Tommaso deve diventare comunista e quindi morire. È così che si crea fra il narratore e il suo personaggio una specie di ostilità, l'ironia complice si inacidisce in sarcasmo e si protende verso le future, terribili annotazioni di *Petrolio*:

Ora Tommaso e Irene camminavano abbracciati. Lui l'aveva presa sotto la vita, ch'era bella paccuta, e se la teneva stretta stretta, come se avesse paura che cascasse. Stavano zitti e ammusati come stanno i fidanzati, andandosene passo passo dove devono andare. A Tommaso, fatta tutta la Via di Pietralata e imboccata la Tiburtina, s'era indebolito il braccio di brutto, a forza di tenere stretto così la ragazza, di reggerla come si sentisse male. Ma non se ne sarebbe staccato manco se venivano le guardie. Quelli che passavano li smicciavano [...]. Qualcuno, fijio de 'na mignotta, appena passato, qualche sparata la faceva: 'Che, è un principio d'edera?'. Oppure: 'Tutta colla!' [...] Ma Tommasino e Irene non li filavano, e sempre più tristi e raccolti seguitavano la loro strada (Pasolini [1959] 1998, I, 1045).

Penso, per la simil-*Pathosformel* della coppia claudicante e chiusa in se stessa in *Petrolio*, alla sezione del romanzo postumo che segue di poco l'apparizione notturna di un inconfondibile personaggio "con il naso adunco", intorno al quale un capannello di "povere creature" raccontano le loro "storie vissute" (Pasolini 2005, 342). La sezione è quella, lunga quanto o più *La Divina Mimesis* (Appunti 71a, 71b, 71c, 71d, 71e, 71f, 71g, 71h, 71i, 71l, 71m, 71n, 71o, 71p, 71q, 71r, 71s, 71t, 71u, 71v, 71z, 72a, 72b, 72c, 72d, 72e, 72f, 72g). È una delle sezioni più compiute del romanzo, intitolata *Il Merda (Visione)*, dove riaffiora senza alcun residuo di empatia per la realtà contemporanea il vecchio progetto di una Visione oltremondana tra Bolge e Gironi, e il protagonista Carlo, in una specie di sogno allucinatorio, assiste dall'alto di un carretto teatral-carnevalesco tirato da quattro improbabili 'Dèi alla passeggiata muta' in nuovo Inferno di una spaventosa coppia eterosessuale. A percorrere la Torpignattara e le sue traverse procedendo verso la Tuscolana sono un ragazzo repellente soprannominato "il Merda" (i Riccetti, si sa, non esistono più) e la sua fidanzatina Cinzia. I due camminano abbracciati, e il narratore sottolinea - sulle prime può parere sorprendente - che è questo "il fatto più importante e significativo" di "tutta questa Apparizione" (Pasolini 2005, 346):

Cioè il Merda ha passato un braccio sotto il fianco di Cinzia, fino a stringerle la spalla opposta con la mano. Ora, dato che il Merda è un po' più basso di Cinzia, le cinge col braccio la spalla opposta - ed è costretto a tenerla ripiegata sopra di lui, e quindi a dare l'idea, a chi lo guardi, di camminare sorreggendola, come se fosse ammalata o impedita (Pasolini 2005, 346).

Su questa strana camminata, posizione, e sulla ragazza trascinata come se si sentisse male, il testo torna a insistere ben sette volte, l'ultima delle quali è detto, con una precisa ripresa dantesca, che lui non ce la fa più a sorreggerla, "e cade come corpo cade":

In questo quarto paragrafo della Visione, si vedono il Merda e Cinzia, sempre strettamente allacciati, e lei sostenuta dal suo uomo, come se fosse 'malata' o impedita', cioè praticamente come un sacco di patate – arrivare all'altezza di Via xxx xxx, che è la prima perpendicolare a destra di Via di Torpignattara (Pasolini 2005, 349).

In questo quinto paragrafo della Visione, si vedono il Merda e la sua ragazza – sempre allacciati in quel modo speciale che essi hanno l'aria di non voler abbandonare per nessuna ragione al mondo – arrivare all'altezza di Via xxx xxx, la seconda trasversale di Via di Torpignattara (Pasolini 2005, 358).

In questo sesto paragrafo della Visione il Merda e la sua ragazza passano, tenacemente abbracciati, davanti a Via xxx xxx [...] (Pasolini 2005, 361)

In questo undicesimo paragrafo della Visione, come risulta chiaro al lettore che abbia tenuto bene i suoi calcoli, si giunge all'VIII Girone. Il Merda avanza. Sicuramente lo sforzo che è costretto a fare per tener stretta a sé la mecca sempre allo stesso modo, gli fa vedere gli infantioli. Sicuramente il braccio non lo sente più (Pasolini 2005, 371).

In questo dodicesimo paragrafo della visione il Merda passa davanti a Via xxx xxx, il Girone IX. Tenendosi stretta Cinzia, che per carità non gli scappi, il Merda cammina lemme lemme – bianco come un lenzuolo per la stanchezza – e lancia un'occhiata ammiccante alla cricca dei suoi compari, ammassata sulla strada (Pasolini 2005, 373)

In questo ventitreesimo paragrafo contempliamo il Merda che arriva all'altezza della Via xxx xxx, la terza Bolgia. Il Merda deve essere sul punto di non farcela più. È bianco come un morto. Ma il suo braccio continua a stringere la quadrata Cinzia, come fosse incollato. Nessuno deve perdere il passaggio di quella coppietta fatale e allacciata esattamente in quel modo (Pasolini 2005, 397).

Possibile che nel contesto di *Petrolio* il dettaglio anticipato in *Una vita violenta* (l'andatura claudicante, l'avvinghiamento, la fatica di sostenere la compagna come fosse malata) abbia un sovrasenso, e che con il loro singolare e tanto enfaticizzato modo di procedere (lui che la sostiene, lei i due personaggi siano leggibili anche come l'esito degradato di un etimo mitico sublime, Orfeo, che trascina con sé Euridice nell'Ade ("Cinzia" tra l'altro, oltre della funebre Ecate, è un appellativo di Diana Trivia - e la passeggiata si svolge proprio lungo via di Torpignattara e gli incroci con le sue trasversali). Qui, in *Una vita violenta*, niente di tutto questo, ma certo un mutato atteggiamento del narratore nei confronti di personaggi a cui nell'insieme, fino a poco prima, aveva guardato con affettuosa condescendenza, se non con simpatia.

La paura di perdere il suo protagonista si congiunge per il Pasolini di *Una vita violenta* a quella di perdersi nei personaggi. Mentre Tommaso si getta nell'acqua dell'alluvione, il suo creatore rifiuta di lasciarsi portar via dal flusso del suo romanzo più tradizionalmente romanzo. Questa la conclusione di Siti:

Si dirà che a questo risultato hanno concorso molti fattori esterni: la pressione del cinema, il trasloco in un quartiere più borghese, le stesse vicende del luglio 1960 e delle manifestazioni contro il governo Tambroni, l'inizio di una collaborazione giornalistica stabile eccetera. Ma quell'amore, quell'amore tra Tommaso e Irene non potuto raccontare fino in fondo, deve aver lasciato un segno - uno spavento di sé, un soprassalto di narcisismo come garanzia di identità, una rassegnazione alla propria croce (Siti 2007b, XXII).

### **La tentazione delle immagini e della poesia**

Mentre scrive *Una vita violenta*, Pasolini pubblica un'inchiesta illustrata in tre puntate sulla periferia di Roma ("ignota al turista, ignorata dal benpensante") dal titolo *Viaggio per Roma e dintorni* (Siti, De Laude 1998a, 1738), in cui si legge fra l'altro, con un'anafora polemica:

Certi limiti di bassezza umana non si possono, *pare*, artisticamente toccare, certe deviazioni della psicologia coatta da un ambiente sociale abietto, non si possono, *pare*, rappresentare. Il pubblico borghese non ci crederebbe, la critica farebbe della facile ironia, attribuendo magari crudeltà e vizi



psicologici a chi volesse occuparsi di tali argomenti (Pasolini [1958] 1998, II, 1463-1464; i corsivi sono miei).

È esattamente quello che vuole fare lui, ed essendo l'inchiesta accompagnata da fotografie "toccare artisticamente" e "rappresentare" ('vedere?') sembrano qui termini volutamente generici (o ambigui): far vedere, rispecchiare la realtà com'è, secondo una delle più abusate metafore del realismo oggettivo romanzesco (Stendhal, Zola...).

Di fatto la stesura di *Una vita violenta* si accompagna da parte di Pasolini a un interesse crescente per la fotografia, tematizzato in diversi luoghi del romanzo, oltre che da esperimenti iconotestuali coevi: non solo l'inchiesta illustrata del '58 di cui si è appena detto, *Viaggio per Roma e dintorni*, ma già l'anno prima una anticipazione illustrata sul "Contemporaneo" del *Pianto della scavatrice* (1957); il reportage *La lunga strada di sabbia* (1959), presentato in questo numero di "Engramma" da Arianna Agudo e Ludovica del Castillo (Agudo, del Castillo 2021); *Donne di Roma*, la raccolta di racconti scritti ad hoc per contrappuntare una serie di fotografie di Sam Waagenaar, apparsa dal Saggiatore con una prefazione di Alberto Moravia nel gennaio del 1960; e, soprattutto, la partecipazione con un ruolo di primo piano al fotolibro di William Klein *Roma*, pubblicato da Feltrinelli alla fine del '59, pochi mesi dopo l'uscita del secondo romanzo 'romano'. Torneremo più avanti su questi esperimenti, e in particolare sulla collaborazione, per il fotolibro *Roma* tra Pasolini e William Klein, giovane e talentuoso fotografo americano che aveva pubblicato nel '56 un irresistibile diario fotografico del suo ritorno a New York da Parigi, dove aveva vissuto qualche anno, e a Roma era approdato nello stesso anno, come aiuto regista di Federico Fellini per *Le notti di Cabiria* (cfr. l'ultimo paragrafo di questo saggio, *Un americano a Roma e qualche altro sopralluogo*).

Dice di più, d'altra parte, l'avantesto di *Una vita violenta*, che come lo "spettro" del libro o "il manoscritto grezzo" di cui parla Nabokov – il passo è citato da Mario Lavagetto come epigrafe in uno dei suoi libri più acuti, *La macchina dell'errore* (Lavagetto 1996, 102) – "ostenta le proprie informazioni come un vendicativo fantasma che porta la sua testa sotto il braccio". I materiali preparatori del romanzo (alla Biblioteca Nazionale di Roma, con segnatura Vitt. Em. 1557/1 (I e II) testimoniano con segni e

annotazioni marginali (come “inserire immagine”) l’intenzione di includere nella narrazione alcune fotografie, soprattutto nel cap. II, *Notte nella città di Dio*, successivo a un altro il cui titolo (*Chi era Tommaso*) non potrebbe essere più rivelatore se lo si confronta con l’oscuro *Ferrobèdò* che è il cap. I di *I Ragazzi di vita*). Siamo nella sezione del Partito Comunista di Pietralata, e i ragazzi della Piccola Shanghai (Tommaso, Lello, il Zucabbo e gli altri) si adeguano spavaldi e strafottenti (“malandrini”, si direbbe in *Una vita violenta*), al rito sociale di mostrare le fotografie conservate nel loro portafoglio.

Già in *Ragazzi di vita* il Riccetto e il Lenzetta avevano chiesto a un certo sor Antonio, appena conosciuto in un’osteria, di mostrare loro le foto delle figlie (sguaiati, com’era prevedibile, i commenti), e lui, il sor Antonio, aveva rimestato nel portafoglio, non resistendo alla tentazione di far vedere ai nuovi amici anche la sua carta d’identità, con fototessera (“era lì, tutto ripulito, col colletto e l’abito nero, e un’espressione alla Rudi”, Pasolini [1955] 1998, I, 647-648). In *Una vita violenta*, i “ragazzi di vita” si sono adeguati alla pratica diffusissima dagli anni ’50 di tenere fotografie nel portafoglio, come il sor Antonio intrattenuto dal Riccetto e poco dopo di loro i ‘veri’ quattro o cinque “giovani romani” incontrati dall’autore nel racconto autobiografico *Cronaca di una giornata*:

Mi hanno riconosciuto, e - mi sembra incredibile - mi chiedono un autografo. Tirano fuori delle vecchie fotografie consuete dai portafogli, su cui farmi scrivere la mia firma (Pasolini 1961 [1998], I, 1597).

*Notte nella città di Dio* insiste come mai prima su questo tasto, ed enfatizza per tutta la prima parte del capitolo (con aperture iconotestuali di cui resta una traccia nella versione definitiva del romanzo) il tema dell’*ostensione* delle fotografie. Arrivato in ritardo nella sezione del Partito Comunista dove si svolge la festa da ballo, Tommaso, ancora vicino agli ambienti neofascisti, sorprende i suoi amici sottoproletari a ridere nell’osservare le foto che tengono con sé. Ognuno le estrae a turno dal portafoglio, e partono i commenti. Le foto descritte sono in genere scene d’insieme, in cui i giovani sono stati immortalati in momenti di sbruffoneria, complicità e condivisione. E le annotazioni al margine (ma da ricontrollare quando sarà possibile riconsultare il dattiloscritto), inequivocabili nella volontà di inserire immagini. Quando è la volta di

Tommaso, escono prima due foto di gruppo, una scattata a Ostia e l'altra sul Ponte Garibaldi:

Nella prima fotografia, c'erano lui [Tommaso], Lello, il Zucabbo e Carletto, a Ostia. Il Zucabbo e Carletto stavano seduti sullo scalino del capanno facendosi le corna uno con l'altro dietro le capocce bagnate; lui stava mezzo seduto e mezzo appoggiato contro la ringhiera di legno; nel centro, contro la porta, appartato, con un paio di slip stretti stretti, tutto caruccio, serio, dritto, bello piazzato, c'era Lello.

Tommaso sbatté la fotografia sotto il naso dei compari, senza nemmeno quasi fargliela vedere. La rinfilò nel portafoglio e ne levò un'altra. In questa c'erano solo lui, Lello e il Zucabbo, tutti apparecchiati, che camminavano fianco a fianco per Ponte Garibaldi: se l'erano fatta quell'estate, e dietro a loro si vedeva una truppa di pellegrini, che si voltavano di sguincio. Tutti tre camminavano con le mani in saccoccia: era bel tempo, avevano solo le camicie, e si vedeva benissimo che pettorali che si ritrovavano (Pasolini [1959] 1998, I, 854-855).

Sono brevi esempi di *ekphrasis*, che si limitano alla descrizione dei tratti esteriori dei soggetti ritratti e di alcuni personaggi di sfondo, ma alla fine Tommaso tira fuori un'ultima immagine, più minuscola:

Era una fotografietta piccola, più piccola ancora di quelle formato tessera, e Tommaso la reggeva per le cimose tra il pollice e l'indice: reggendola bene in alto la voltò verso il Budda e il Nazzareno. Era una fotografia di Mussolini, nero in faccia, sotto un berretto con l'aquila (Pasolini [1959] 1998, I, 855).

Una fotografia, cioè, del tipo ben noto di questa che qui di seguito riproduciamo.



7 | Mussolini con l'aquila sul cappello

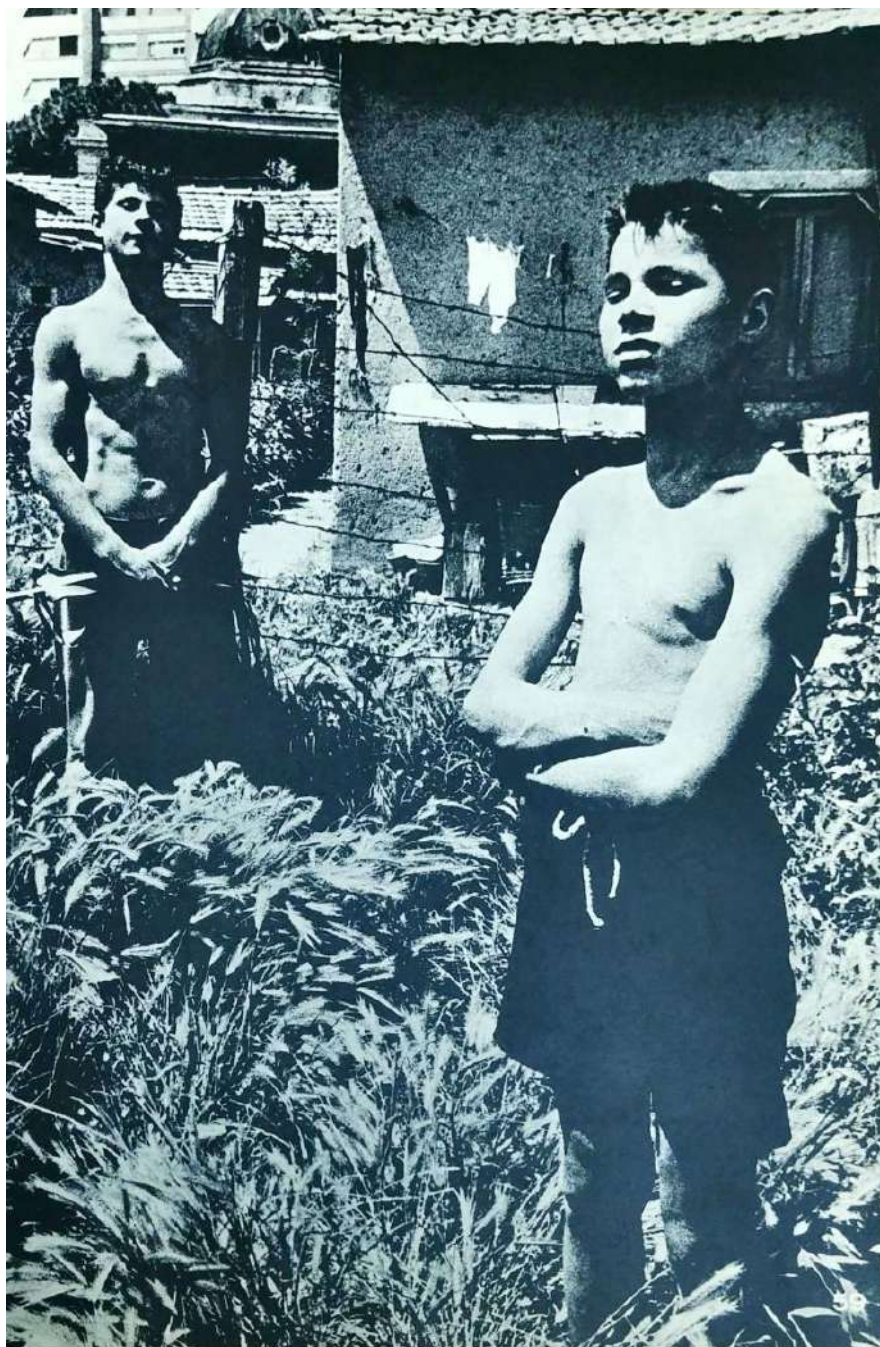
Nella prima redazione del romanzo (trascritta nel suo bel lavoro da Van Geertuijden 1990), la descrizione della “fotografietta” era molto più lunga di quanto risulti nella redazione definitiva. E alcune annotazioni marginali del dattiloscritto (come “inserire foto”) autorizzano a supporre, da parte di Pasolini, l’effettiva intenzione di inserire riproduzioni fotografiche, sotto la suggestione forse di esperimenti fototestuali di quegli anni. È solo un’intenzione, appunto, e si possono fare unicamente congetture su quale strada Pasolini avesse scelto per realizzarla, se avesse deciso di portarla avanti. Solo immagini di ambienti e di luoghi (le borgate, il Forlanini, i quartieri dell’Ina-Case) e foto storiche (come il Mussolini con il cappello nero descritto così a lungo nella scena della balera)? o anche foto ‘rubate’, simili a quelle ‘introdotte’ da Pasolini nel libro fotografico di Klein (Klein 1959) da proiettare in qualche modo sul piano della *fiction*? Di queste ultime, riproduco fin d’ora qualche esempio, riservandomi di approfondire la questione appena sarà possibile.



8 | Avanspettacolo balneare, da William Klein, *Roma*, Milano 1959.



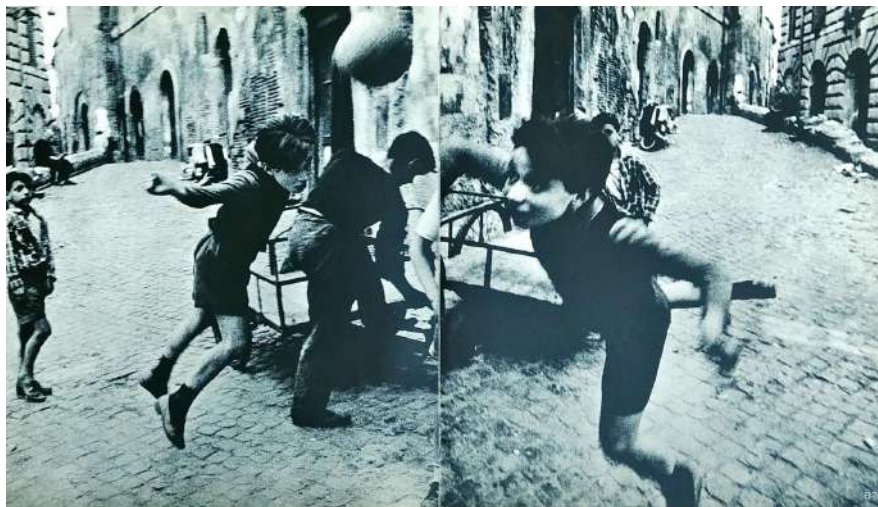
9 | Ragazzini di Roma con le loro famiglie, da William Klein, *Roma*, Milano 1959.



10 | Ragazzi in borgata, da William Klein, *Roma*, Milano 1959.



11 | Per strada, ragazzi e ragazze, da William Klein, *Roma*, Milano 1959.



12 | Giochi per strada, da William Klein, *Roma*, Milano 1959, 83.

Sul piano diegetico (senza ipotizzare l'effettiva inserzione di immagini nel testo), commentando la descrizione della fotografia di Mussolini, Corinne Pontillo ha fatto osservare come "l'esperienza politica di Tommaso si rifletta sulle fotografie che in diversi momenti salienti fanno la loro comparsa nell'opera": dall'immagine di Mussolini, alla fotografia dell'appena morto Bernardini, il giovane segretario della sezione del PCI dell'ospedale Forlanini (Pontillo 2005, 59). Era stato attraverso una foto mostratagli dal compagno di stanza, in effetti, che Tommaso poco dopo l'arrivo al sanatorio era venuto a conoscenza della morte di Bernardini:

"C'aveva l'età nostra, 'na ventina d'anni... quello sì ch'era 'n omo vero... quando stava fermo stava fermo, ma quando se moveva sfondava... Mo' te faccio vede 'a fotografia..." Detto fatto, prese dal comodino uno di quei foglietti di carta lucida, con la fotografia e l'annuncio della morte: e l'appoggiò a Tommaso. Tommaso per fargli piacere la prese e la guardò, rigirandola fra le dita. Tommaso diede una guardata alla fotografia del morto: era uno con una faccia lunga e decisa, con gli occhiali, rassomigliava un pochetto al Papa (Pasolini [1959] 1998, I, 1072).

La foto funebre di Bernardini è il primo approccio di Tommaso alla cellula comunista dell'ospedale, e l'inizio della sua svolta, da subito ammantata in una perturbante dimensione onirica. È subito dopo aver visto la foto, su

uno di quei “foglietti di carta lucida” l’annuncio della morte, che Tommaso fa il sogno angoscioso del suono di campane (il suono che “pareva venisse su dal fondo della terra”, e non si capiva bene s’era “un segno di festa [...] oppure se annunciava un lutto, una disgrazia”, Pasolini ([1959] 1998, 1073). Ci sarebbe stata, nel libro che Pasolini aveva preso in considerazione al momento dell’avantesto, una foto del segretario finzionale della cellula del PCI al Forlanini (Bernardini), o la foto di un personaggio coi tratti che colpiscono Tommaso (“uno con una faccia lunga e decisa, con gli occhiali”, che “rassomigliava un pochetto al Papa”) o magari un’immagine del personaggio (pur nominato nel romanzo) a cui era effettivamente intestata la cellula del partito, Felice Salemme, malato giovanissimo che aveva organizzato un nucleo conspirativo all’interno dell’ospedale, e dei disordini (figura di ciò che avrebbe vissuto Tommaso), e denunciato dal direttore dell’ospedale era stato fucilato già nel 1944? Potrebbe essere in linea con quanto si legge in corsivo nell’*Avvertenza* finale del romanzo:

*I riferimenti a singole persone fatti e luoghi reali qui descritti sono frutto d’invenzione: tuttavia vorrei che fosse ben chiaro al lettore che quanto ha letto in questo romanzo è, nella sostanza, accaduto e continua in sostanza ad accadere. Ringrazio i “ragazzi di vita” che, direttamente o indirettamente, mi hanno aiutato a scrivere questo libro, e in particolare, con vera gratitudine, Sergio Citti (Pasolini [1959] 1998, 1185).*

Sarebbe bastato citare il primo periodo di questa *Avvertenza*, ma il riferimento ai “ragazzi di vita”, nel secondo, è da aggiungere agli elementi paratestuali indicati più sopra, volti a presentare *Una vita violenta* come continuazione, correzione e ‘rincarare’ di *Ragazzi di vita*. Persino ovvio, dopo Barthes [1980] 2003, ricordare l’istanza funeraria della fotografia, che isola un istante dal fluire della vita presentandolo come “ciò che è stato” – un tema, fra l’altro, presente in modo sottile già nella produzione friulana di Pasolini, come già hanno fatto notare Pontillo 2015 e Bazzocchi 2015, e non privo di rapporti con quella che in un saggio pasoliniano del 1974 pubblicato postumo nelle opere complete dei “Meridiani”, *La luce del Caravaggio*, è presentata come una delle principali ‘invenzioni’ di Caravaggio, il pittore con il quale Cesare Garboli ha messo in rapporto, mediatore Roberto Longhi, “tutta l’esperienza eversiva del Pasolini ‘romano’”: “Testi alla mano”, si legge in Garboli 1970 (prima dunque



dell'apparizione del saggio postumo pasoliniano), "si direbbe che il Pasolini lavorasse allora non allo specchio del Caravaggio ma allo specchio del Caravaggio romano così come ci è stato dipinto da Longhi" (lo stesso Pasolini [1974] 1999, ha dichiarato del resto: "Tutto ciò che io posso sapere intorno al Caravaggio è ciò che ne ha detto Longhi": affermazione su cui cfr. De Laude 2018, 25 e n. 34 e soprattutto Bazzocchi 2021). L'"invenzione" di Caravaggio a cui allude Pasolini (oltre alla scoperta di "tipi nuovi di persone, nel senso sociale e caratteriologico, tipi nuovi di oggetti, tipi nuovi di paesaggi" e una nuova luce, "quotidiana e drammatica", sostituita "al lume universale del Rinascimento platonico", Pasolini [1974] 1999, 2672), è più propriamente tecnica, la più 'emozionante', e coinvolge uno "specchio" (l'immagine sorprendentemente usata dal raddomantico Garboli) e un "diaframma" (ha insistito Bazzocchi 2021, 176-177 sulla "metafora cinematografica [...] più volte sfruttata da Longhi per definire l'operazione di Caravaggio":

La terza cosa che ha inventato il Caravaggio è un diaframma (anch'esso luminoso, ma di una luminosità artificiale che appartiene solo alla pittura e non alla realtà) che divide sia lui, l'autore, sia noi, gli spettatori, dai suoi personaggi, dalle sue nature morte, dai suoi paesaggi. Questo diaframma, che traspone le cose dipinte dal Caravaggio in un universo separato, in un certo senso morto, almeno rispetto alla vita e al realismo con cui quelle cose erano state percepite e dipinte, è stato stupendamente spiegato da Roberto Longhi con la *supposizione che il Caravaggio dipingesse guardando le sue figure riflesse in uno specchio*. [...] Ciò che mi entusiasma è la terza invenzione del Caravaggio: cioè *il diaframma luminoso che fa delle sue figure delle figure separate, artificiali, come riflesse in uno specchio cosmico. Qui i tratti popolari e realistici dei volti si levigano in una caratteriologia mortuaria; e così la luce, pur restando così grondante dell'attimo del giorno in cui è colta, si fissa in una grandiosa macchina cristallizzata. Non solo il Bacchino è malato, ma anche la sua frutta. E non solo il Bacchino, ma tutti i personaggi del Caravaggio sono malati, essi che dovrebbero essere per definizione vitali e sani, hanno invece la pelle macerata da un bruno pallore di morte* (Pasolini [1974] 2008c, 2673-2674; i corsivi sono miei).

Alla luce di questo passo possono essere letti già passi del Pasolini friulano – agli esempi di Pontillo 2015 aggiungerei la straordinaria

descrizione (declinata proustianamente) della foto incastonata su un portasigarette nel racconto *Stefano*, nel ciclo dei *Parlanti*, con un'immagine del protagonista scattata qualche anno prima:

Un giorno nell'osteria di Culòs, mentre si giocava alle carte, comparve sul tavolo, uscito dalle nitide tasche di Stefano, un portasigarette di metallo, sembrava d'un vecchio argento, minutamente e ingenuamente lavorato di fitti intrecci ornamentali ai bordi, così che nel centro rimaneva un vano di qualche centimetro di superficie liscia sulla quale intravidi, alla prima casuale occhiata, qualcosa come un *vespro rosa* e *umido*. Presi in mano il portasigarette, mentre Stefano me ne narrava la provenienza con la voce crescente di un tono e una vena di emozione melodica e secca dovuto al modo fortuito con cui ne era venuto in possesso, io lo fissavo incuriosito, già entrato potenzialmente in una condizione di batticuore poetico. Quel *vespro rosa* non era altro che *una fotografia di Stefano, incastonata saldamente nella ghirlanda di minuti festoni argentei e lievemente tinta di rosa, il che, unito alla vaga consunzione, dava all'insieme quella colorazione delicata, sensuale e nostalgica che aveva sempre tinto nella mia memoria l'immagine di Casarsa. In questo rosa da fiore avvizzito, da cielo semispento o da carnagione lievemente accesa, come dietro a un velo teso e umido, compariva il volto fotografato di Stefano, ma di uno Stefano di due o tre anni prima, ancora adolescente, florido, tranquillo e malinconico, con le gote e le labbra addolcite dalla pinguedine infantile, che rendeva anche meno affilato il naso e più quieto il suo sguardo di vetro azzurro e insensibile. Quel volto di ragazzo già alto di statura, che si offriva all'obbiettivo con la lontananza di un fiore e con la coscienza appena adombrata di una presenza di sé alla propria bellezza orgogliosa dell'età e alla propria intrepidezza di neo-iniziato ai sistemi della vita invidiata degli adulti, mi evocò chiaramente in un istante il romanzo di una creatura viva appena per essere dotata delle stupende attribuzioni del sesso, e operante nel cerchio delle resistenze insormontabili delle istituzioni ambientali, eppure capace di compiere un suo ciclo, tenue, mai più rintracciabile, e simile, nella sua fulminea, fatale fragilità, al segno che lascia nel cielo estivo una stella cadente* (Pasolini [1948] 1999, II, 172-173; il secondo e terzo corsivo sono miei).

Mai però come in *Una vita violenta* la fotografia è associata a una scoperta tematizzazione della morte. Appena uscito dal carcere, il protagonista raggiunge la famiglia nel nuovo alloggio piccolo-borghese all'INA Case, e

sulla credenza vede la fotografia di Tito e Toto, i due fratellini morti durante la sua detenzione. Segue il sogno che si svolge a casa di Tommaso (non quella nuova dell'INA Case, ma la vecchia baracca sull'Aniene). Tito e Toto sono ancora vivi, coi loro stracci soliti, e ha luogo un incongruo ricevimento nuziale:

Gli sposi erano il padre e la madre di Tommaso. Essi sorridevano un po' commossi a tutte quelle feste, e il sor Torquato aveva preso sotto la vita la sora Maria, con quel suo bel vestito bianco di seta, piccoletta e caruccia, come se si dovessero mettere in posa per farsi la fotografia (Pasolini [1959] 1998, I, 1067).

Dopo essersene stato a mangiare un po' in disparte, "per non disturbare con la sua presenza la festa di nozze", Tommaso accede al vano dietro un tramezzo dove dormiva di solito, e sulla sua brandina trova disteso Lello, l'amico-rivale più caro, che anni prima era stato investito da un tram ed era rimasto storpio: pareva volesse parlare, senza riuscirci, aveva la mano destra maciullata, "ridotta a un mucchietto d'ossicini e di brandelli di carne", e "il cuoio della scarpa mischiato a una poltiglia sanguinosa". Quando ci riesce, gli grida di scappare. La fotografia, qui, offre quasi una quinta alla scena inquietante del sogno. I personaggi si dispongono in posa, e si atteggiavano come se di fronte a loro ci fosse una macchina fotografica nascosta che li riprende.

Il carattere funebre è ancora più evidente nel brano in cui Tommaso visita di nascosto l'ufficio di Bernardini, e riconosce sulla scrivania un ritratto fotografico nel quale il protagonista riconosce il segretario. Si ribadisce così che il contatto di Tommaso con il nucleo di cospirazione interno all'ospedale è veicolato dalla fotografia del giovane scomparso, e l'immagine induce il ragazzo a prefigurare la propria morte:

"E se dovessi morì pure io?" pensò. "Se dovessi da fa pure io qua'a fine?".  
Con tutto quel caldo, che si sudava, Tommaso si sentì tremare, come ingelito, come, intorno a lui, a un tratto, fosse tornato notte (Pasolini [1959] 1998, I, 1083).

Tommaso scorge la fotografia di Bernardini dietro un vaso di garofani rossi e spinto dalla curiosità scopre in un cassetto una bandiera dello

stesso colore, mentre c'è un altro dettaglio che colpisce nel brano preso in esame: l'ufficio è illuminato da un "sole, festoso, che assorbiva tutto, sfarfallava su tutto" (Pasolini [1959] 1998, I, 1082), e fa venire in mente la poesia *Una polemica in versi* – dove la luce del sole allude a un determinato rapporto tra presente e passato e assume delle connotazioni relative all'attività, ormai significativamente sbiadita, del Partito comunista (Pontillo 2015, 63).

Altro segno di inquietudine, durante la stesura di *Una vita violenta*, la tentazione di raccontare alcuni episodi in versi, quasi come antidoto all'auto-imposta solidità e compattezza della prosa (Siti, De Laude 1998a, 1719-1721). Questa per esempio, nell'avantesto, la morte di Tommaso, in terzine simili a quelle delle *Ceneri di Gramsci* (ricordo che la serie di xxx sta negli autografi pasoliniani a indicare parole o parti di parole da completare):

Che cazzo, proprio lui doveva morire?

E adesso poi ne masticava d'ospedali,  
e sapeva quello che doveva dire

e che doveva fare per farsi rispettare.  
Fin dal primo giorno stette attento  
che niente di quello che gli dovevano dare,

gli fosse tolto: se ne stava col mento  
tirato, l'occhio puntato, lottando  
contro il tinticare dello svenamento,

che lo pigliava di quando in quando.  
Invece stava sempre più male.  
Affondava nel male come nel fango.

Un giorno lo venne a trovare  
Irene, con l'amica Diasira e Settimio.  
Gli portò un po' di frutta, un po' di marsala,

e gliela mise lì, sul comodino,  
in silenzio: e pure gli altri due tacevano,

e Tommaso, Tommaso, secco come un ragazzino,

sotto le pezze tese, non faceva  
che guardare fuori dalla finestra:  
non disse una parola. Arrendevole,

come sempre Irene, per un po' stette mesta  
a guardarlo, parlando a mezzo fiato  
con la negretta: poi non poté trattenersi

e nascondendosi la faccia col braccio piegato,  
cominciò a piangere, a piangere:  
e siccome era tutto silenzio xxxxxxxato,

il suo pianto si sentiva intorno forte,  
e tutti si voltavano a guardare.  
Abbracciandola Diasira, cercava di reprimere

i suoi singhiozzi: ma Irene non poteva  
più calmarsi, benché ormai piangesse piano,  
con un lamento di bambina: sapeva

che non doveva farlo, e con la mano  
si nascondeva il viso. Tommaso moriva:  
e lui ormai, bene o male, xxxxxxxxano

era il suo ragazzo, non aveva altra aspettativa  
che sposarsi con lui: si sarebbe sposata,  
avrebbe avuto dei figli xxxxx,

e questa sarebbe stata la sua vita.

Seguono altre tre terzine e i versi si interrompono alla fine della c. 191 (la c. 192 dello scartafaccio non era originariamente in sequenza). Così, invece, suona la versione definitiva (normalizzata) del romanzo apparso a stampa nel 1959:

Non si voleva convincere che proprio a lui, gli dovessero fare la fossa.  
Adesso poi ne masticava d'ospedali, e sapeva quello che doveva dire e che

doveva fare, per farsi rispettare. Fin dal primo giorno stette di punta che non gli facessero mancare niente di quello che gli spettava. Se ne stava col mento stirato, l'occhi sveglia, lottando contro il tinticarello che gli veniva quando si stava per svenare. Invece stava proprio sempre più male. La domenica, venne a fargli visita pure Irene, con l'amica Diasira, e con Settimio. Gli portò un po' di frutta e un po' di marsala, aspettando un momento che non c'erano i suoi, e gliela mise lì sul comodino, in silenzio. Pure gli altri due tacevano.

Tommaso, secco come un ragazzino, sotto le pezze tese, non faceva che guardare fuori dalla finestra: non disse una parola. Sottomessa come sempre, Irene per un po' stette avvilita a guardarselo, parlando a mezzo fiato con la Negretta; poi non si poté trattenere e, nascondendosi la faccia contro il braccio, cominciò a piangere, a piangere. E siccome c'era tutto un silenzio, nella corsia, il suo pianto si sentiva intorno forte, tutti si voltavano a guardare. Tenendola stretta, Diasira cercava di calmarla, ma Irene non si poteva più reggere, con tutto che ormai piangesse piano, con un lamento di ragazzina. Sapeva che non lo doveva fare, che non stava, e con la mano si nascondeva la faccia, sempre più disperata, finché non lo portarono via [...]. Come Tommaso rifù nel suo lettino, gli sembrò quasi di stare un po' meglio. In fondo, ancora non l'avevano benedetto; da qualche ora la tosse gli si era fermata, e aveva pure chiesto alla madre un po' di quella marsala che gli aveva portato Irene. Ma poi, come diventò notte, si sentì peggio, sempre di più: gli prese un nuovo intaso di sangue, tossì, tossì, senza più rifiutare, e addio Tommaso (Pasolini [1959] 1998, I, 1181-1182).

Questa liricità per compensazione non era pensata come circoscritta alla morte di Tommaso. Un appunto alla c. 1 dell'allegato III registra l'intento di "mettere in versi tutte le rievocazioni", dando questi esempi: "infanzia di ladri di Lello e T.", "Storia di Lello"; e nella cartella con la segnatura Vitt. Em. 1649/16, c. 2, "Altro capitolo: un pomeriggio domenicale di T. [Tommaso] L. [Lello] Zucabbo e altri" (cfr. Siti, De Laude 1998a, I, 1720-1723, dov'è ricostruito anche nel finale dell'avantesto – parte in prosa – il recupero del dettaglio di "uno straccetto rosso" che congiunge "lo straccetto rosso" delle *Ceneri di Gramsci* con "rosso straccio rosso di speranza" del *Pianto della scavatrice*; altro dettaglio, presente nell'avantesto e espunto nella versione definitiva del romanzo, la presenza ai funerali di una fotografia del ragazzo sulla bandiera rossa, con *flashback* sul pomeriggio domenicale in cui se la era scattata,

probabilmente quella evocata nella cartella con la segnatura Vitt. Em. 1649/16, c. 2. Una delle tante fotografie nel segno della morte, l'ultima.

### **Un americano a Roma e qualche altro sopralluogo**

L'americano a Roma è William Klein, classe 1928, arrivato a Roma come assistente di Fellini per *Le notti di Cabiria*, allievo di pittura per qualche anno di Fernand Léger a Parigi, dove già aveva fatto il servizio militare, poi fotografo (la leggenda vuole che la sua prima Laica fosse stata acquistata a Parigi direttamente da Cartier-Bresson, in vista di un progetto sul suo ritorno a New York), artista multimediale non meno interessante di Andy Warhol e Man Ray, oltre che regista col film *Qui êtes-vous, Polly Magoo?* (1966), che è fra le più crudeli e intelligenti satire del mondo della moda, nel quale era entrato dopo scatti rivoluzionari, come dimostra un confronto fra le sue fotografie e quelle per esempio, pur innovative (e gli anni sono gli stessi), di Johnny Moncada (cfr. Moncada, Novelli, Perilli 2014). Ho già alluso agli esperimenti iconotestuali con i quali Pasolini si misura contemporaneamente alla stesura di *Una vita violenta*. Bisognerà sottoporli a uno studio approfondito, ma il quadro che disegnano è già tale da dimostrare nella seconda metà degli anni '50, da parte di Pasolini, un interesse per la verbovisività che sarà recuperato negli anni della *Divina Mimesis* e *Petrolio*. Li ripercorro qui brevemente in forma di appunti, o resoconti di primi sopralluoghi.

Già nei primi anni del 1957 Pasolini sceglie di scrivere in versi, terzine non sempre regolari ancora nell'orbita delle *Ceneri di Gramsci* (Siti 1972), il contributo al catalogo di una mostra dell'amica pittrice Anna Salvatore (Salvatore 1957), accompagnando alla riproduzione fotografica del quadro *Domenica all'Acqua Acetosa* un esercizio efrastico invece di un saggio critico, come quello pubblicato nello stesso catalogo da Alberto Moravia. Riprendendo moduli antichi, è scelta la forma del 'tu' (anzi del 'voi'): il poeta si rivolge a un gruppo di ragazzi e ragazze distesi al sole, in un momento domenicale, in una zona verde tra il parco di Villa Glori e il Tevere. Il quadro, di grandi dimensioni, fu poi acquistato da Federico Fellini. Abbiamo recuperato la poesia nei "Meridiani" (Pasolini [1957a] 2003, II, 866), dove è introdotta da una breve premessa che comincia in tono mondano così: "Cara Anna, ti mando una poesia invece che una nota critica. Mi è venuta meglio. Occorre che te ne spieghi le ragioni?" (in Siti, Careri, Comes, De Laude, Petrecca 2003, 1644-1645).

Pochi mesi dopo, la poesia ad alto contenuto autobiografico *Il pianto della scavatrice* appare parzialmente anticipata prima di confluire nelle *Ceneri di Gramsci* sul “Contemporaneo” (Pasolini 1957): le sezioni sono la II, la III, VI, e sono accompagnate da fotografie delle borgate scelte forse non solo redazionalmente, oltre che non in linea con le austere abitudini della rivista in quegli anni, che raramente pubblicava testi contemporanei illustrati, e tantomeno con fotografie, ma piuttosto con disegni d'autore.



13 | *Il pianto della scavatrice* sul “Contemporaneo”, 8 giugno 1957

Nel caso del *Pianto della scavatrice*, immagini e didascalie sono apparentemente generiche – ma non troppo, e credo non redazionali, se le si considera con attenzione. Quella posta in apertura, “Sulla spalletta del Lungotevere”, accompagna una foto insolitamente mossa, sovaesposta, con ragazzini che giocano. La seconda, “Il nuovo carcere di Rebibbia al Tiburtino”, ha un possibile aggancio biografico, se da quelle parti, a Ponte Mammolo, Pasolini aveva vissuto fra il '51 e il '54, proprio quelli della sua più frenetica esplorazione di Roma (la sezione II, a cui l'immagine è riferita, avrebbe consentito altri appigli, da Fiumicino al Gianicolo). La terza, “Donne sulla soglia di casa”, ricorda singolarmente una fotografia ‘ingiallita’ della *Divina Mimesis* (la n. 6). La quarta, “Estate piena sulla



strada di una borgata”, con l’insistenza su quel “piena”, rimanda all’epopea dell’estate dei due romanzi romani”. La quinta, “La scavatrice al lavoro”, è certo suggerita dal titolo, ma coincide anche con un’immagine ossessiva in Pasolini, che arriverà a citarla in *Teorema* nella scena della morte di Emilia, *È giunto il momento di morire* (Pasolini [1968] 1998, I, 1038-1044), dove “la fonte di lacrime che sgorga da uno sterro, sotto le pazze urla d’una scavatrice, è la straziante presa-alla-lettera di una vecchia poesia delle *Ceneri*, quella intitolata appunto *Il pianto della scavatrice* (Siti 1998b, CXXXV)”. L’ultima, “Il fronte delle nuove costruzioni a Monte Sacro”, richiama il termine che l’anno dopo Pasolini sceglierà per la puntata introduttiva dell’inchiesta *Viaggio per Roma e dintorni* (Il fronte della città), che si apre proprio con un “Cos’è Roma? Qual è Roma? Dove finisce e dove comincia Roma?”, e sull’immagine del “fronte della città” conclude il periodo forse più intenso del testo, dove è detto che neanche al turista più idiota, quello che più stolidamente si benda gli occhi, non sfuggirà qualcosa “se appena guardi fuori dal finestrino o dal treno che lo trasporta”:

Allora, davanti al suo occhio che non vede, voleranno di qua e di là frammenti di villaggi di tuguri, distese di casette da città beduina, frange sgangherate di palazzoni e cinema sfarzosi, ex casali incastrati tra grattacieli, dighe di pareti altissime e vicoletti fangosi, vuoti improvvisi in cui ricompaiono sterri e prati con qualche gregge sparso intorno, e, in fondo – nella campagna bruciata o fangosa, tutta collinette, montarozzi, affossamenti, vecchie cave, altipiani, fogne, ruderi, scarichi, marane e immondezze – *il fronte della città* (Pasolini [1958] 1998, I 1455; il corsivo è mio).

Quanto a *Viaggio per Roma e dintorni*, è l’inchiesta già ricordata sulla periferia di Roma (Pasolini [1958] 1998, 1454-1466), uscita in tre puntate (*Il fronte della città*, *I campi di concentrazione*, *I tuguri*) nel maggio del ’58 su “Vie Nuove”, il settimanale illustrato diretto da Maria Antonietta Macciocchi dove Pasolini dal 1960 al 1970 terrà la rubrica di risposte ai lettori *Dialoghi con Pasolini*. “Vie Nuove” trattava di politica ma anche di costume: copertine coloratissime, molte immagini di grande formato all’interno, servizi di attualità ma anche di moda, spettacolo e in particolare gossip cinematografico. Il testo dell’inchiesta è stato ripubblicato (sempre privo di illustrazioni, per esigenze editoriali)

nell'edizione dei "Meridiani", ma un'occhiata all'uscita originale può essere utile, per misurare il crescente interesse pasoliniano per forme di scrittura che coinvolgano immagini accanto alle parole (interessante, fra l'altro, che la prima fotografia della prima puntata ritragga proprio l'autore nelle borgate).



- 14 | *Viaggio per Roma e dintorni*, prima puntata ("Vie Nuove", 3 maggio 1958)
- 15 | *Viaggio per Roma e dintorni*, seconda puntata ("Vie Nuove", 10 maggio 1958)
- 16 | *Viaggio per Roma e dintorni*, terza puntata ("Vie Nuove", 24 maggio 1958)

Da aggiungere, fra l'altro, che il termine "fototesto" – in uso evidentemente prima che si affermasse, dagli anni '70 e soprattutto '80 del Novecento, "iconotesto" (Vangi 2005, 274-275 e Carrara 2020, 8 che ne individua un'occorrenza nella prefazione di Wright Morris alla seconda edizione del suo *Inhabitants*, del 1974).), si trova impiegato su una copertina di "Vie Nuove" del 3 maggio 1958, con questo annuncio a grandi caratteri: "Nell'interno un ampio fototesto sull'Esposizione Universale di Bruxelles" (il numero è quello del 3 maggio 1958).



17 | Copertina di “Vie Nuove”, 3 maggio 1954

Del 1959 è l'uscita a puntate del “piccolo, stenografato Reisebilder” *La lunga strada di sabbia*, con fotografie di Paolo Di Paolo sostituite nella recente edizione *Contrasto* (Pasolini 2009) da altre più recenti, di Philippe Séclier (cfr. Agudo, del Castillo 2021). E sempre di quel 1959 così difficoltoso sul piano della narrativa ‘pura’ è appunto l’attiva collaborazione di Pasolini con William Klein, arrivato a Roma come assistente di Fellini per *Le notti di Cabiria* (film del quale Pasolini aveva scritto e sceneggiato un episodio, prima di esordire a sua volta nel cinema con *Accattone*: Siti, Zabagli 2001, II, 2149-2173). Klein, poco prima, aveva pubblicato contemporaneamente a New York-Londra e Milano (da Feltrinelli) un magnifico fotolibro su New York (Klein 1956), Prix Nadar l’anno successivo, recensito sul “Contemporaneo” da Piero Dallamano. È difficile che a Pasolini fosse sfuggito il libro (che Fellini conosceva già: di lì, anzi, l’idea di chiamarlo a Roma come autoregista), e non si fosse imbattuto nella recensione, dal titolo certo attraente, per lui, *Immagini di una città* (recensione, fra l’altro, dove gli elementi stigmatizzati dal critico come deteriori, dovevano anzi essere apparsi a Pasolini altrettanti pregi e

motivi di interesse): realismo che è in realtà oltranza espressionistica, immagini mosse e sovraesposte, “attraverso un finto disprezzo delle regole e l’ostentazione di una fretta che coglie fulminea l’occasione e di altro non si cura”, “violenze e manipolazioni” apportate alle fotografie attraverso il montaggio, assenza di una “necessaria contrapposizione [...] tra bello e brutto”, predilezione per gli “aspetti squallidi [...] e mostruosi dell’umanità newyorkese”, bambini “colti nell’attimo e nell’aspetto della degradazione e dell’animalità, talvolta bellissimi e immateriali come angeli” (Dallamano 1957).

Il libro su New York (*New York* in copertina; *Life is Good & Good for You in New York* nel frontespizio) è unicamente fotografico, e contiene solo un breve testo dell’autore alla fine (*Manhatoes*). Le foto sono senza didascalie, e i titoli si trovavano in una scheda staccata dal libro, mancante negli esemplari che sono riuscita a consultare.



16 | Copertina, retro di copertina, e alcune pagine di *New York*, William Klein, 1956.

Se anche non ci fosse stato il tramite di Fellini, insomma, Pasolini doveva sapere chi fosse l’estroso ragazzo americano arrivato in città come autoregista per *Le notti di Cabiria*, e che aveva deciso di realizzare un libro analogo su Roma visto il prolungato ritardo delle riprese. Ne sarebbe uscito un ritratto della città innamorato, irriverente, dadaista, da Giulio Cesare al Totocalcio, del quale “Pasolini accettò di scrivere i testi”, come dichiara Klein, seguendo la campagna fotografica con altri amici – una specie di gioco di gruppo, al quale avevano preso parte in formazione variabile altri amici, tra cui lo stesso Fellini, e Zavattini, Moravia, Flaiano, Laura Betti:

Ero un grande fan di Fellini e, quando venne a Parigi nel 1956 per presentare *I Vitelloni*, volli incontrarlo. Gli eroi erano ancora accessibili a quei tempi. Chiamai il suo albergo: “Mr Fellini s’il vous plaît” e loro me lo passarono. “Ho appena completato un libro su New York e mi piacerebbe mostrartelo”.

Fellini rispose: “Vieni domani alle 16” e io ci andai.

Lui mi disse “Lo sai che c’è una versione italiana? Io ne ho una copia sul comodino. Mi piace molto”. E abbiamo parlato. Dopo qualche minuto Fellini mi chiese “Perché non vieni a Roma a lavorare sul set del mio nuovo film? Fammi da assistente”. Non avevo mai assistito alla realizzazione di un film e non avendo assolutamente idea di cosa facesse un assistente regista, glielo dissi. E il maestro: “Nessun problema, se non sto bene, le riprese le fai tu”. Toccò quindi a me dire “Nessun problema. Allora, quando si parte?”.

“Iniziamo fra un paio di settimane” fu la sua risposta. [...] Il film in questione era *Le notti di Cabiria*. Il casting non era ancora stato completato: c’era bisogno di reclutare altre puttane. Ma per quello non c’era davvero alcun problema. Per trovare delle puttane disposte ad apparire nel film feci un giro con Fellini nei luoghi in cui solitamente offrivano i loro servizi. Il mio compito era di fotografare le possibili candidate mentre qualcun altro prendeva i nomi e numeri di telefono. [...] Il film subì un ritardo. Cosa fare? Restare e aspettare l’inizio delle riprese o tornare a Parigi? Siccome l’attesa poteva durare anche due mesi, decisi di restare e, perché no, catturare delle immagini di Roma e realizzare un libro. Ne avevo già completato uno su New York, ma si trattava della mia città natale e il libro era una specie di autobiografia. Come potevo dare un senso fotografico a una città che conoscevo appena e dove parlavo a stento la lingua? Ma questo è il problema della fotografia in generale. [...] Anche in questo caso, nessun problema. Ben presto trovai degli amici disposti ad aiutarmi e farmi da guida: Pasolini accettò di scrivere i testi, Moravia mi mise in contatto con il direttore della sua rivista “*Tempi Nuovi*”, Franco Cagnetta, Zavattini e Laura Betti si offrirono di darmi una mano e nel giro di poco tempo, mi sentii davvero a casa. Per 8 settimane fui ovunque e iniziai persino a parlare italiano. Le riprese di *Cabiria* finalmente presero il via, ma ora ero più preso dal mio progetto personale, una Roma fai da te (Klein 2009, 6-7).

La collaborazione tra Klein e Pasolini è poco nota (benché segnalata da Pontillo 2015, 55-56 e Rizzarelli 2016, 214; Madesani 2008, 168 si limita a registrare l’apprezzamento pasoliniano del libro finito: “Pier Paolo Pasolini, quando esce il libro su Roma, manifesta stupore per il fatto che un

newyorkese avesse permesso ai romani di conoscersi così a fondo”). Credo, in realtà, che Pasolini si possa considerare il ‘co-regista’ del libro, come risulta dalla differenza con *New York* (Klein 1956), dove compare solo un brevissimo testo dell’autore (il volume, per il resto, è interamente fotografico), e dalla costruzione stessa del libro su Roma (Klein 1959), una singolare edizione bilingue, italo/francese, pubblicata da Feltrinelli verso la fine dell’anno (Klein 1959), della quale consente di farsi un’idea molto imprecisa la ristampa in due volumi divisi arbitrariamente (in uno le fotografie, in uno i testi) dell’editore Contrasto (Klein 2009), nata in realtà come catalogo di una fortunata mostra fotografica (*William Klein, Roma, fotografie 1959-1960*), tenuta ai Mercati Traianei dal 14 aprile al 21 luglio 2010.

Nell’edizione del ’59, ormai quasi introvabile (ringrazio Christian Toson di avermi aiutato nella ricerca e nel controllo dell’originale), ognuna delle sezioni del libro (*Cittadini di Roma, La strada, Città eterna, Ragazzi, Mondo cattolico, Moda*), tranne l’ultima, è introdotta da un breve testo di Pasolini, in corsivo:

#### Cittadini di Roma

*“Con l’aiuto di Dio e del ministro Togni, disse un giorno il sindaco di Roma, sig. Ciocchetti, vinceremo!” Vinceremo che cosa? La lotta con le borgate. In Italia quando si dice “vincere” non si vince mai, è noto. Così le borgate resteranno. Nelle borgate vivono due o tre centinaia di migliaia di cittadini abusivi. Vengono specialmente sud, e si adattano a vivere come animali. Dalla guerra in poi, a Roma, si è formato un enorme mondo di anime di assedio. Brulicano sotto il sole e nel fango, viventi, parlanti, ma non residenti. A Roma c’è un sottoproletariato meridionale. Ben residenti, invece, sono le sconfinite falangi di burocrati; si sono stabiliti qui a Roma da quasi un secolo ormai, e hanno formato la borghesia, che prima non esisteva. La borghesia veramente romana è quella di una qualsiasi cittadina papalina o borbonica di centomila abitanti; si è molto arricchita col commercio del bestiame e degli ortaggi. Anche la nobiltà romana si è molto arricchita con la speculazione edilizia, essendo tutti i suoi terreni grassi e bruciati intorno alla città.*

*I cittadini romani sono di base ebraica, o, come sostiene il poeta Sandro Penna, derivano dagli antichi schiavi e liberti orientali. C’è dunque nella città*

*eterna un'aria molto levantina, molta bellezza e pigrizia. Soraya e Faruk si trovano quasi come a casa loro.*

#### La strada

*A Roma, data la difficoltà di alloggio, si vive più nella strada che in casa. La strada è concepita come un teatro. In casa non ti vedrebbe nessuno, per la strada hai un pubblico. Il proletario vi mette in mostra la sua dritteria, il borghese la sua seicento, il nobile il suo amore per il sole e per il popolo, l'artista di passaggio i suoi occhiali neri. L'adolescente mette in mostra il suo sesso, la comare il suo grasso, l'uomo d'affari il suo naso. Ci sono certi vicoli di Campo dei Fiori o Trastevere in cui pare d'essere a Palermo o a New Orleans. I romani sono felici solo quando camminano per le strade: le più orrende architettura del fascismo e del dopoguerra non sono riuscite a fare una sola strada disumana.*

#### Città eterna

*La gente di Roma o è analfabeta o cinica: non sa nulla della sua tradizione, se non le due sole parole retoriche. Per il popolo i ruderi sono quattro pietre rotte, per la borghesia delle cose tediose, viste tutti i giorni, di cui, in certe circostanze, bisogna andare fieri. In compenso ci sono i turisti: la città eterna è loro.*

#### Ragazzi

*Roma è certamente la più bella città del mondo. Cammini per un vicolo e sei in piena controriforma tra stupendi rosoni barocchi; scantoni e ti trovi in un delizioso cinquecento: due passi ancora e sei a faccia con un frammento dell'impero romano, torni indietro e vedi uno scorcio di dolcissimo ottocento pinelliano, magari con delle pecore. Ma Roma non sarebbe così bella, se non ci fossero i ragazzi; come in tutte le città meridionali e marittime sono i ragazzi che le danno il tono. Precoci, sensuali, belli, maleducati, aridi, avidi, spiritosi, i ragazzi sono i padroni. Dettano legge con l'autorità della gioventù, della bellezza e dell'incoscienza. Non ci sono teddy-boys perché non c'è bisogno di rivolta. La gioventù pagana anarchica e stoica da scoli, ben conservata dal cattolicesimo. Non c'è pudore e non c'è senso del peccato: vige solo una regola dell'onore. Perciò le ragazze, bellissime, sono un po' misteriose, amare, assenti, o si danno alla vita.*

## Mondo cattolico

*Il mondo cattolico di Roma è formato quasi totalmente di "burini", forestieri, contadini, romei. Del resto c'è un vecchio detto: "Davanti a Ponte Milvio si sbracciano due statue in cui il popolo riconosce S. Pietro e S. Paolo e che, col gesto barocco, uno indica "qui", uno indica "là", e il popolo: "A Roma si fa la fede e fuori ci si crede".*



19 | Copertina, retro di copertina, e alcune pagine di *Roma*, William Klein, Milano 1959.

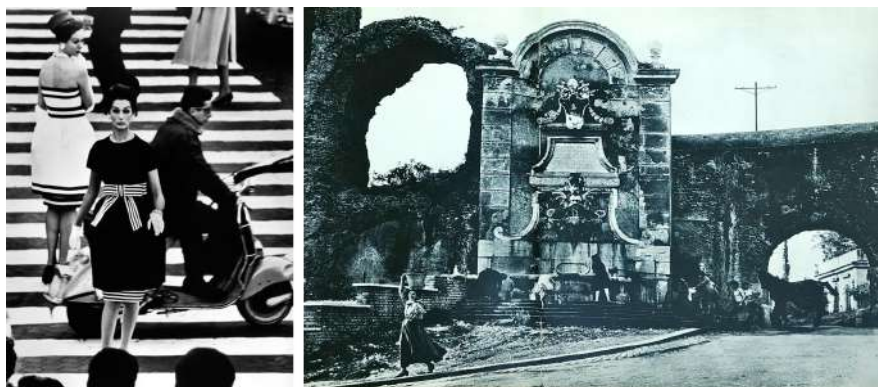
Seguono ogni volta, in tondo, altri testi: commenti caustici e divertiti di Klein (che si firma sempre K), ed *excerpta* di Belli, Leopardi, Stendhal, Dickens, Taine, Rolland e altri, una specie di omaggio corale a Roma, fatto di citazioni scelte con ogni probabilità dallo stesso Pasolini. Nel volume si alternano foto in bianco e nero, senza didascalie, oggetto di montaggi spericolati, e alternate, nella parte che comprende i testi, a immagini di diversa natura (pubblicità, biglietti del cinema, schedine del totocalcio, ecc.)





20 | Fellini, Soldati e Moravia in *Roma*, William Klein, Milano 1959.

Nella nuova impaginazione in due volumi (Klein 2009, ribattezzato *Roma + Klein*) il legame fra testi e immagini non è sempre immediato. Si intravedono nelle foto personaggi famosi, tra cui Fellini, Moravia, Soldati (Fig 20). Prevalgono però facce comunissime, con qualche sorpresa: una donna portatrice d'acqua che sembra la "ninfa del Ghirlandaio" e tipi umani spesso a contrasto fra di loro, come quasi sempre nelle fotografie della sezione *Moda*):



21 | Foto del gruppo moda, in *Roma*, William Klein, Milano 1959.

I temi sono quelli più cari a Pasolini: la vita nelle strade, la teatralità del romanesco e dei suoi "parlanti" (c'è anche una scena a fumetti, con battute attribuite ai soggetti fotografati), la stratificazione della storia, e il contrasto fra il moderno e l'antico, a cui una città fitta di pubblicità, insegne e scritte pare indifferente. Le foto sono aggressive nell'impadronirsi del mondo romano nella sua caotica teatralità. Meno inventive le fotografie dell'olandese Waaagenaar (104 nel volume, tutte in

bianco e nero), spunto del volumetto di racconti *Donne di Roma* (Pasolini [1960] 1998, I, 1542- 1542).

Si tratta di racconti scritti *ad hoc*, il cui incipit è sempre in stretto rapporto con una immagine di Waagenaar riprodotta nella pagina a fianco o in quella successiva, per poi sviluppare un'istanza narrativa autonoma. Alla sezione fotografica su Porta Portese, per esempio, corrisponde nel racconto IV di una *tranche de vie* del mercato (Pasolini [1960] 1998, I, 1546); agli intensi ritratti delle donne anziane, posti alla fine del libro, a documentare anche la crescita e il passaggio dalla giovinezza, alla maternità e all'età adulta, corrisponde nel VI una descrizione delle donne che "fanno spavento" alla madre del narratore:

Com'è piccolina mia mamma, piccolina come una scolaretta, diligente, impaurita, ma decisa fino in fondo a compiere il suo dovere. Queste donne le fanno spavento, le guarda con un po' d'angoscia negli occhi. Sono magari della sua età, o anche più giovani: ma lei, così gentile e sottile, è rimasta una ragazzetta, davanti a loro, così grandi. [...] Dietro il loro banco carico di verdura fanno davvero un po' di spavento: mia mamma ha ragione a tremare un po' nel chiedere un carciofo o delle ciliegie, col suo povero, mite, antico, cristiano accento veneto. Quelle capano e incartocciano (carciofi e cerase con la rabbia di facchini (Pasolini [1960] 1998, I, 1548-49).



22 | Alcune fotografie di Sam Waagenaar in Pier Paolo Pasolini, *Donne di Roma*, Milano 1960.

I racconti (senza titolo, contrassegnati solo da numeri romani) sono sette, e tutti appaiono tentativi ecfraistici di conferire alle immagini una storia, un movimento. A volte si distaccano dalla fotografia, o fondono in una sola situazione fissate dallo scatto di Waagenaar in diverse. Sono invariabilmente al presente, ed enfatizzano il ruolo dell'osservatore: "Osservo Anna Magnani, lì in fondo, sul divano del salotto elegante"; "Cammino con una cornice sotto il braccio e un calamaietto in mano, in mezzo a una folla che costringe a divincolarsi come bisce per girare tra le file di bancarelle e di bazar distesi a terra" (che è tra le scene immortalate da Waagenaar). La forte presenza dell'autore suggerisce una contemporaneità, a differenza di quanto accadrà nella *Divina Mimesis*, dove l'apparato iconografico è nel segno di uno scarto temporale che ne rivela il senso.

Non è, quello di *Donne di Roma*, un prosatore sorprendente. L'impressione è che Pasolini attinga un po' stancamente al suo repertorio 'romano' (il ragazzino che "viene fuori da un vicolo laterale, tutto sbrecciato, nella strada, anch'essa sbrecciata, che costeggia i Parioletti"; "un mucchio di facce sudate di piscelli"; le fruttarole "potenti come mule, toste come il tufo"), pronto però, nella scelta delle immagini su cui imbastire i suoi racconti, a cedere alle sue ossessioni. Colpisce comunque che un intero raccontino, il III, prenda spunto da una postura, anzi dal modo di camminare claudicante di una coppia:

Il fidanzato accanto a lei, cammina lento, con passo sacro. Standole a sinistra, le appoggia una mano sulla spalla destra, tenendosela stretta. È un gesto che indica possesso e protezione: ha perso ogni significato di affetto o anche di sensualità, e compie, semplicemente, una specie di fattura. Tanto più che i due stanno camminando per Viale Trastevere: anzi, lo stanno attraversando, e non lungo la striscia pedonale, niente affatto, ma nel bel mezzo del traffico [...]. Ma lui, tenendola così stretta con la mano sulla spalla, e con la faccia sfilata e un po' bollita sopra di lei, non sente niente, né tram, né autobus, né automobili. Il gesto sacro, il passo sacro – allontanano da lui – da loro due, dalla coppia – ogni pericolo. [...] Lei, posseduta, protetta, simboleggiata, pare in lutto. [...] S'è fatta quasi nera di pelle, la bocca le si è ripiegata in giù, come chi cova qualche vecchio dolore [...]. E lui, filone – calmo, tranquillo! – coltiva quella serietà profonda [...]: è sicuro che le sta dicendo che lui ha delle conoscenze... Lui farà questo, lui farà

quello: e lei zitta, afflitta, posseduta, complice, chiusa nel cerchio magico con lui, come una monaca (Pasolini [1960] 1998, I, 1545-1546).



23 | *Donne di Roma*, 1998, 7. Fotografia di Sam Waagenaar in Pier Paolo Pasolini, *Donne di Roma*, Milano 1960.

E chissà che Pasolini non abbia pensato, qui, a Tommaso e Irene, e a quell'amore che non si era sentito di raccontare fino in fondo, anni prima che nella Visione di Carlo in *Petrolio* con la stessa andatura claudicante avessero fatto la loro passeggiata lungo via di Torpignattara il Merda e la sua Cinzia.

### **Ringraziamenti**

*Questo saggio, che considero l'anticipazione di un lavoro in corso, da completare in tempi più propizi alla ricerca, deve molto a molte persone: innanzitutto, già per la delimitazione di campo (ma non solo) ad Andrea Cortellessa, ma anche (per suggerimenti, osservazioni, aiuto nel reperimento dei materiali) a Monica Centanni e tutta la redazione di "Engramma", in particolare Christian Toson; e a Roberto Chiesi, del Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna, Antonello Frongia, Giulia Teodora Jacchia, Corinne Pontillo, Elena Scarfi dell'Istituto Ferruccio Parri di Milano, Luca Scarlini, Ilaria Schiaffini, Carole Simonetti del MuFoCo (Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo, Milano), Walter Siti, Martine Van Geertruijden. A tutti un grazie di cuore.*

---

## Riferimenti bibliografici

Agudo, del Castillo 2021

A. Agudo, L. del Castillo, *Doppio movimento. La lunga strada di sabbia di Pier Paolo Pasolini e Paolo Di Paolo*, "La Rivista di Engramma" 181, maggio 2021.

Barthes [1980] 2003

R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia [La chambre claire. Note sur la photographie, Paris 1980]*, traduzione di R. Guidieri, Torino 2003.

Bazzocchi 2015

M.A. Bazzocchi, *Attraverso un diaframma luminoso*, in C. Pontillo, *Di luce e morte. Pier Paolo Pasolini e la fotografia*, Lentini (SR) 2015, VII-XII; anche in "Arabeschi", n. 6, luglio-dicembre 2015.

Bazzocchi 2021

M.A. Bazzocchi, *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, Bologna 2021.

Carrara 2020

G. Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano-Udine 2020.

Cortellessa 2021

A. Cortellessa, *Romanzi per figure. Pasolini con-temporaneo*, "La Rivista di Engramma" 181, maggio 2021.

Dallamano 1957

P. Dallamano, *Immagini di una città*, "Il Contemporaneo", IV, 2, 12 gennaio 1957, 10.

De Giusti-Chiesi 2015

Accattono. *L'esordio di Pier Paolo Pasolini raccontato dai documenti*, a cura di L. De Giusti e R. Chiesi, Pordenone 2015.

De Laude 2018

S. De Laude, *"Ragazzi di vita" prima della censura*, Roma 2018.

Garboli 1970

C. Garboli, *Ricordo di Longhi*, "Nuovi Argomenti", n.s., aprile giugno, 35-40 (poi col titolo *Longhi in Falbalas. Immagini del Novecento*, Milano 1990, 29-34).

Genette [1987]1997

G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo [Seuils, Paris 1987]*, traduzione di C.M. Cederna, Torino 1997.

Gragnotati 2013

M. Gragnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano 2013.

Klein 1956

W. Klein, *New York*, Milano 1956.

Klein 1959

W. Klein, *Roma*, Milano 1959.

Lavagetto 1996

M. Lavagetto, *La macchina dell'errore. Storia di una lettura*, Torino 1996.

Madesani 2008

A. Madesani, *Storia della fotografia*, Milano 2008.

Manzoni [1827] 2014

A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, a cura di F. de Cristofaro e G. Alfano, M. Palumbo, M. Viscardi, saggio linguistico di N. De Blasi, Milano 2014.

Moncada, Novelli, Perilli 2014

J. Moncada, G. Novelli, A. Perilli. *Made in Italy, una visione modernista. Fotografia, moda, arte, design*, Roma 1956-1965, catalogo della mostra di Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 13 luglio-30 settembre 2014, a cura di V. Moncada, Cinisello Balsamo (Milano) 2014.

Pasolini [1946] 1998

P.P. Pasolini, *Un mio sogno*, "Libertà", 1946; ora in *Romanzi e racconti, I*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due saggi di W. Siti, Milano 1998, 1302-1304.

Pasolini [1948] 1998

P.P. Pasolini, *I parlanti*, "Botteghe Oscure", 1951; ora in *Romanzi e racconti, II*, cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 163-196.

Pasolini [1955] 1998

P.P. Pasolini, *Ragazzi di vita*; ora in *Romanzi e racconti, I*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due saggi di W. Siti cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 523-771.

Pasolini [1957] 1998

P.P. Pasolini, *Roma malandrina*, "Rotosei", 12 aprile 1957; ora in *Romanzi e racconti, I*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due saggi di W. Siti cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 1444-1447.

Pasolini [1957] 1999

P.P. Pasolini, *Il gergo a Roma*, postumo, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, 2 voll., Milano 1999, I, 695-698.

Pasolini 1957 a

P. P. Pasolini, *Il pianto della scavatrice*, "Il Contemporaneo", supplemento al n. 4 (II serie), 1957.

Pasolini [1957b] 2003

P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Milano 1957; ora in *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, Saggio introduttivo di F. Bandini, Note ai testi di W. Siti, M. Careri, A. Comes, S. De Laude, C. Petrecca, 2 voll., Milano 2003, I, 775-867.

Pasolini [1957c] 2003

P.P. Pasolini, *Domenica all'Acqua Acetosa*, in *Anna Salvatore*, Roma 1957; ora in *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, Saggio introduttivo di F. Bandini,

Note ai testi di W. Siti, M. Careri, A. Comes, S. De Laude, C. Petrecca, 2 voll., Milano 2003, I, 886-888.

Pasolini [1958a] 1998

P.P. Pasolini, *Il fronte della città*, "Vie Nuove", 3 maggio 1958; ora in *Romanzi e racconti, I*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due saggi di W. Siti cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 1454-1458.

Pasolini [1958b] 1998

P.P. Pasolini, *I campi di concentramento*, "Vie Nuove", 10 maggio 1958; ora in *Romanzi e racconti, I*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due saggi di W. Siti cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 1459-1462.

Pasolini [1958c] 1998

P.P. Pasolini, *I tuguri*, "Vie Nuove", 24 maggio 1958; ora in *Romanzi e racconti, I*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due saggi di W. Siti cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 1463-1466.

Pasolini [1959] 1998

P.P. Pasolini, *Una vita violenta*, Milano 1959; ora in *Romanzi e racconti, I*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due saggi di W. Siti cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 823-1193.

Pasolini [1959] 2001

P.P. Pasolini, *Puzza di funerale*, in *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, con due scritti di B. Bertolucci e M. Martone e un saggio introduttivo di V. Cerami, 2 voll., Milano 2001, I, 2259-2244.

Pasolini [1959] 2001, 2013

P.P. Pasolini, *La nebbiosa*; ora in *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, con due scritti di B. Bertolucci e M. Martone e un saggio introduttivo di V. Cerami, 2 voll., Milano 2001, II, 2245-2268; nuova ed. *La Nebbiosa*, a cura di G. Chiarcossi, Prefazione di A. Piccinini, Milano 2013).

Pasolini [1960, 1961] 1998

P.P. Pasolini, *Il 21 ottobre*, "Il Giorno", 6 novembre 1960, poi col titolo *La vigilia. Il 21 ottobre* in P.P. Pasolini, Accattone, Roma 1961; ora in *Romanzi e racconti, I*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due saggi di W. Siti, Milano 1998, 1563-1584.

Pasolini [1960] 2003

P.P. Pasolini, *Macri Teresa detta Pazzia*, in *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, saggio introduttivo di F. Bandini, Note ai testi di W. Siti, M. Careri, A. Comes, S. De Laude, C. Petrecca, 2 voll., Milano 2003, II, 1313-1314.

Pasolini [1960a] [1998]

P.P. Pasolini, *Donne di Roma*, Milano 1960; ora in *Romanzi e racconti, I*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due saggi di W. Siti, Milano 1998, 1542-1551.

Pasolini [1960b] 1998

P.P. Pasolini, *Cronaca di una giornata*, "Paese Sera", 2-3 dicembre 1960; ora in

*Romanzi e racconti, I*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due saggi di W. Siti, Milano 1998, 1585-1598.

Pasolini [1962]1999b

P.P. Pasolini, *Scoperta di Tommasino*, "Vie Nuove", n. 15, aprile 1962; ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, Milano 1999, 1003-1006.

Pasolini [1965a] 1998

P.P. Pasolini, *Il Rio della Grana*, in *Alì dagli occhi azzurri*, Milano 1965; ora in *Romanzi e racconti, II*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 584-590.

Pasolini [1965b] 1998

P.P. Pasolini, *La Mortaccia (frammenti)*, in *Alì dagli occhi azzurri*, Milano 1965; ora in *Romanzi e racconti, II*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 591-596.

Pasolini [1968] 1998

P.P. Pasolini, *Teorema*, Milano 1968; ora in *Romanzi e racconti, II*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 895-1060.

Pasolini [1974] 1999

P.P. Pasolini, [*La luce di Caravaggio*], postumo, 1974; ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, II, 2672-2674.

Pasolini 1988

P.P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, con una cronologia della vita e delle opere, a cura di N. Naldini, Torino 1988.

Pasolini 1992

P.P. Pasolini, *I dialoghi*, a cura di G. Falaschi, Introduzione di G.C. Ferretti, Roma 1992.

Pasolini 2005

P.P. Pasolini, *Petrolio*, a cura di S. De Laude, con una nota filologica di A. Roncaglia, Milano 2005.

Pontillo 2015

C. Pontillo, *Di luce e morte. Pier Paolo Pasolini e la fotografia*, Lentini (SR) 2015.

Pontillo 2016

C. Pontillo, recensione a: L. De Giusti e R. Chiesi (a cura di), *Accattone. L'esordio di Pier Paolo Pasolini raccontato dai documenti*, "Arabeschi", n. 7, gennaio-giugno 2016.

Rizzarelli 2016

M. Rizzarelli, *Che le parole salvino l'immagine. Fotografia e narrazione in Vittorini, Pasolini e Sciascia*, in *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa e R. Coglitore, Macerata 2016.

Siti 1972

W. Siti, *Saggio sull'endecasillabo di Pasolini*, "Paragone", n. 270, agosto 1972, 39-61.



Siti 1996

W. Siti, *Pasolini e Proust*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. Lugnani, M. Santagata, A. Stussi, Pisa 1996, 517-534.

Siti 1998a,

W. Siti, *Tracce scritte di un'opera vivente*, in P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti, I*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due saggi di W. Siti, Milano 1998, IX-XCII.

Siti 1998b

W. Siti, *Descrivere, narrare, esporsi*, in P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti, I*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due saggi di W. Siti, Milano, pp. XCIII-CXLIV.

Siti 2007a

W. Siti, *Protagonista è il testimone*, prefazione a *Ragazzi di vita, Strega 1955*, Torino 2007 (UTET, Collezione Premio Strega | i 100 capolavori).

Siti 2007b

W. Siti, *Un amore pagato caro*, prefazione a *Una vita violenta* | Strega 1959, Torino 2007 (UTET, Collezione Premio Strega | i 100 capolavori).

Siti, De Laude 1998a

W. Siti, S. De Laude, *Note e notizie sui testi*, in *Romanzi e racconti, I*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due saggi di W. Siti cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 1627-1744.

Siti, De Laude 1998b

W. Siti, S. De Laude, *Note e notizie sui testi*, in *Romanzi e racconti, II*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 1929-2008.

Siti, Careri, Comes, De Laude, Petrecca 2003

*Note e notizie sui testi*, a cura di W. Siti, M. Careri, A. Comes, S. De Laude, C. Petrecca, in P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, Saggio introduttivo di F. Bandini, 2 voll., Milano 2003 (I, 1453-1774; II, 1507-1800).

Siti, Zabagli 2001

*Note e notizie sui testi*, in *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, con due scritti di B. Bertolucci e M. Martone e un saggio introduttivo di V. Cerami, 2 voll., Milano, II, 2143-2179.

Trevi 2016

E. Trevi, *intervento nel programma di sala dello spettacolo Ragazzi di vita*, con la regia di M. Popolizio, Roma 2016.

Van Geertruijden 1990

M. Van Geertruijden, *Percorsi pasoliniani. Attraverso Una vita violenta: genesi e dialetto*. Tesi di dottorato in Filologia romanza e italiana presso l'Università di Roma "La Sapienza", prof. Aurelio Roncaglia, AA 1989/1990.

Vangi 2005

M. Vangi, *Letteratura e fotografia. Roland Barthes-Rolf Dieter Brinkmann-Julio Cortázar-W.G. Sebald*, Udine 2005.

---

## English abstract

The book jacket presents *Una vita violenta* (1959) as the second novel of an “ideal trilogy” inaugurated by *Ragazzi di vita* (1955) and with a third novel already in the pipeline, *Il Rio della Grana*. Right from the title, in fact, the second of the ‘roman’ novels presents itself as a continuation of the first, but it also strives to be something else: a novel-novel, with a solid plot, a real protagonist, more sociological and dialectal documentation, a programmatic resistance to the centrifugal thrusts that had made *Ragazzi di vita* a collection of stories or an anthropological atlas of actions more than a full-fledged novel. The enterprise of presenting himself as an ‘objective’ narrator seemingly succeeds, but it is a *pensum*, the effort is felt. It was precisely during the writing of *Una vita violenta* that Pasolini the narrator manifested a crisis to which the front matter of the novel bears witness, experimenting, almost out of an anxiety to compensate, with daring solutions abandoned in the final draft, but taken up again in various ways in subsequent texts: the attempt to recount certain episodes of the story in verse, as would happen in *Teorema* (1968) or the intention to include some images in the narrative, anticipating image-texts such as *La Divina Mimesis* (1975) and the posthumous *Petrolio*.

*Keywords* | Pier Paolo Pasolini; *Una vita violenta*; Donne di Roma; William Klein; Sam Waagenaar



# Sintagmi di vita e paradigma di morte

Presentazione di: Georges Didi-

Huberman, *Sentire il grisou*, Orthotes,

2021

Georges Didi-Huberman, con una nota introduttiva di Andrea Cortellessa

## Nella miniera

Andrea Cortellessa

Per la cortesia dell'autore e dell'editore, si propongono qui le ultime pagine di *Sentire il grisou*, edizione italiana appena uscita presso Orthotes di *Sentir le grisou* di Georges Didi-Huberman (l'edizione italiana è a cura di Francesco Fogliotti; l'edizione originale pubblicata da Minuit 2014, è a sua volta 'montaggio' di tre saggi pubblicati nel 2013). In tempi di catastrofe come i nostri, il libro di Didi-Huberman può valere anzitutto come vademecum, quasi *oracolo manuale* di pronto intervento: teorizzando come ci siano opere – d'arte di poesia e di pensiero – che possono fare da segnamento, nell'accezione della figura di segnalazione evocata da Friedrich Hölderlin alla fine rabbrivente di *Hälfte des Lebens*, che riprenderà Walter Benjamin in uno dei frammenti di *Strada a senso unico* (dando pure il titolo a un bel saggio di Michael Löwy, *Segnalatore d'incendio*): "Prima che la scintilla raggiunga la dinamite, la miccia accesa va tagliata".

Non è nuova la metafora secondo la quale, per la società, l'artista svolge la medesima funzione del pulcino che i minatori portavano con sé sotto terra, perché si diceva che gonfiasse le piume quando avvertiva la presenza del gas altamente infiammabile, il grisù appunto, impercettibile dai sensi umani. Anche Gore Vidal, infatti, ha raccontato una storia simile:

Nelle miniere di carbone in America, i minatori portano spesso con sé un canarino. Lo mettono nel pozzo, e quello canta. E se per caso smette di cantare, per i minatori è il momento di uscire: l'aria è velenosa. Per me, noi scrittori siamo canarini.

L'apologo ha dato il titolo all'edizione italiana, uscita da Fazi nel 2003 con postfazione di Claudio Magris, dei suoi saggi letterari in origine pubblicati (come *United States* e *The Last Empire*). Ma c'è una differenza importante: mentre l'artista secondo Vidal in presenza del pericolo smette di cantare, per Didi-Huberman viceversa è proprio in quel momento che l'arte si fa vedere e, così, ci fa vedere:

Le immagini, proprio come quei pulcini, servono anche a questo: a vedere il tempo che viene.

Una catastrofe mineraria causata proprio dal grisù – a Morgnano nei pressi di Spoleto, dove nel 1955 persero la vita 23 operai a causa della negligenza dei padroni della Società Terni, che avevano ignorato qualsiasi protocollo di sicurezza – è al centro di uno degli episodi del film di montaggio *La rabbia*, realizzato da Pasolini nel 1963, e deturpato dal produttore Gastone Ferranti che pavidamente – a fronte delle posizioni e dei toni di Pasolini, le cui parole erano recitate dagli amici Renato Guttuso e Giorgio Bassani – non pensò di meglio che affiancargli l'insipido controcanto del destrorso Giovannino Guareschi (in una plastica anticipazione delle odierne giaculatorie che, in ogni occasione pubblica, invocano il 'contraddittorio'). L'opera è per Didi-Huberman non solo "un atlante in movimento dell'ingiustizia contemporanea", ma più in generale un episodio emblematico della 'saggistizzazione' dell'arte che ha connotato tanta parte della modernità.

Già in *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze* (*Survivance des lucioles*, 2009, tradotto da Bollati Boringhieri l'anno seguente), Didi-Huberman aveva fatto reagire l'opera di Pasolini sul palinsesto prediletto di Aby Warburg; (in quel caso il celebre apologo del febbraio '75 sulle "lucciole", appunto, compreso in *Scritti corsari*: sul tema v. il numero monografico di Engramma *Lucciole malgrado tutto*), ma l'analogia che luccica in clausola, con la 'sopravvivenza' teorizzata – e per immagini praticata – da un ulteriore spirito-guida come Sergej Ėjzenštejn, è un giro

di vite, oltre che un colpo di teatro, di quelli memorabili. La stessa vivisezione operata dalle immagini, il taglio crudele del montaggio che dà senso alla vita come lo può fare solo la morte (nella pagina più straordinaria di *Empirismo eretico*, e forse in assoluto del suo autore), è altresì la potenza mobilizzante che quella vita può far “ricominciare a danzare, a muoversi, a commuoversi e a commuoverci”. Là dov'è il pericolo, ancora una volta, cresce ciò che salva.

da: Georges Didi-Huberman, *Sentire il grisou*, Orthotes, 2021



È possibile che la poesia, compresa quella tradizionale, ci aiuti a verbalizzare certe verità essenziali in forma ritmica – bella e memorabile – che la gran parte dei testi filosofici non riesce in alcun modo a far “cantare” (provate a cantare e a memorizzare un passo di Kant o di Hegel per rendervene conto). In questo senso, *La rabbia* ci farebbe sentire, grazie alla splendida voce in poesia, una “verità musicata”, una sorta di prosodia della condizione umana; ne sarebbe un buon esempio il modo in cui Pasolini inizia il suo

commento – inizio poi non conservato nella versione finale del film – con una riflessione generale sul tempo: “Il tempo fu una lenta vittoria / che vinse vinti e vincitori”<sup>(1)</sup>. Ma conveniamo sull'estrema generalità di questo proposito. Dire questo, infatti, è dire sicuramente troppo poco sulla poesia, e non dire ancora niente sulla *rabbia poetica* in quanto costituisce, in Pasolini, un *gestus* fondamentale o, che è lo stesso, il paradigma centrale – o più precisamente trasversale – di tutti i suoi tentativi letterari, critici, politici o cinematografici.

È assai significativo che nella biografia artistica di Pasolini il titolo *La rabbia* fosse stato scelto, almeno due anni prima del film del 1962, non solo per una raccolta narrativa che non vide la luce<sup>(2)</sup>, ma per una magnifica poesia del 1960 inserita, nel 1961, nella raccolta *La religione*

*del mio tempo* nella sezione delle “Poesie incivili”<sup>[3]</sup>. Si tratta di una poesia composta da sei strofe di quindici versi ciascuna. Secondo Walter Siti, il curatore delle opere del poeta, la struttura prosodica riproduce esattamente uno schema ABBCABBCCDDEFEF riscontrabile nei *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca e, prima ancora, in una celebre canzone di Dante intitolata *Amor, che movi tua virtù dal cielo*<sup>[4]</sup>. Non è certo impossibile, leggendo questa poesia, comprendere qualcosa di essenziale sulla struttura *lirico-documentaristica* che caratterizzerà, due o tre anni più tardi, il film eponimo di Pasolini. È come se la *rabbia poetica* che attraversa l'intero film non fosse che *rabbia* a esistere, innanzitutto, sotto forma di poesia *stricto sensu*.

La poesia comincia con l'evocazione di un piccolo giardino all'ombra di una pineta in cui crescono ancora delle rose, testimoni di un tempo passato sopravvissuto sotto forma di vita vegetale o animale, nel canto di un merlo che “trama la sua tresca” eterna<sup>[5]</sup>, dice la poesia giocando sulla parola *tresca* che designa al contempo “intrigo” in senso politico, “relazione” amorosa e ritmo di danza del genere “farandola”). È una figura di sopravvivenza alla quale si oppongono crudelmente – immagine dura ma cara a Pasolini, la si ritroverà in gran parte dei suoi film – le “facciate gialle dei grattacieli fascisti” e gli “ultimi cantieri”. Vicino a questo giardino è morto, nel 1849, Goffredo Mameli, poeta e patriota italiano, importante figura del Risorgimento, autore dell'inno nazionale (il *Canto degli Italiani*, musicato da Michele Novaro) e di un celebre “inno al popolo” (*Suona la tromba*, musicato da Giuseppe Verdi).

All'evocazione del poeta *politico* per eccellenza – e del suo lirismo possibile, tipico dei tempi di lotta – Pasolini lega, come in un montaggio, la descrizione del suo giardinetto di pietra (“mio povero giardino, tutto / di pietra”) i cui colori, dice, sono assai rari (“colori, / pochi”), a parte, se si guarda bene, una macchia rossa (“solo un po' di rosso”): dove cresce, in un luogo “seminascosto, amaro, senza gioia”...<sup>[6]</sup> una sola rosa:

Una rosa. Pende umile  
sul ramo adolescente, come a una feritoia,  
timido avanzo d'un paradiso in frantumi...<sup>[7]</sup>.

Allora il poeta, con le sue parole, il suo corpo, il suo pensiero, la sua fraseocchio, si avvicina di più. Vista da vicino, la rosa è ancora più modesta, “dimessa”, “una povera cosa indifesa e nuda”. “Mi avvicino ancora”, scrive Pasolini, “e ne sento il profumo”... che fa sorgere immediatamente un lamento: “Ah, gridare è poco ed è poco tacere”. E tuttavia Pasolini, respirando il profumo dell’unica rosa, sa bene che “in un solo misero istante” essa possiede tutto “l’odore della [sua] vita”<sup>[8]</sup>. Così, proprio come il profumo alle narici, un interrogativo sorge all’anima – o alla bocca, o alla lingua – del poeta:

Perché non reagisco, perché non tremo  
di gioia, o godo di qualche pura angoscia?  
Perché non so riconoscere questo antico nodo della mia esistenza?  
Lo so: perché in me è ormai chiuso il demone  
della rabbia<sup>[9]</sup>.

La rabbia è dunque un demone che alberga in noi senza più abbandonarci. Il *demone* di tutto ciò che *dentro di noi* ci imprigiona e di ciò che *tutt’intorno* ci distrugge, lungo il corso del mondo storico e politico che determina pesantemente i nostri destini collettivi e individuali. Come se la storia, e l’impossibilità dell’innocenza che accompagna consapevolmente il grande disagio di Pasolini, “riempi[sse] il [suo] cuore di pus” impedendogli di essere poeticamente “padrone del [suo] tempo”<sup>[10]</sup>.

La rima conflittuale “cuore-furore” prenderà ormai il posto della rima “rosa-rabbia”, e la poesia si chiuderà sulla coscienza di un’inquietudine insuperabile: “Non avrò pace, mai”<sup>[11]</sup>. Forse è proprio la rabbia a testimoniare, in ciascuno di noi, il fallimento del *vedere poetico* anteriore alla storia delle società umane?

• \* \* \*

Pessimismo e dolore, certo. Rassegnazione, sicuramente no. Con Pasolini bisogna sempre fare i conti con la doppia dimensione di quella che egli chiama, in una celebre poesia, “disperata vitalità”<sup>[12]</sup>. E il cinema non è forse l’incarnazione stessa di questa inalienabile vitalità? Basterebbe ricordare l’ammirevole film filosofico *La sequenza del fiore di carta*, in cui la “vitalità” di Ninetto Davoli si adorna di un grande fiore rosso – rosa o



papavero artificiale – che appare come la risposta, gioiosa e provvisoria, e perciò disperata, ai disordini del mondo che appaiono in sovrimpressioni sul corpo danzante del giovane attore: poesia ingenua, senza dubbio, e d'altronde Ninetto sarà messo a morte, alla fine del film, niente meno che dalla trascendenza della storia. Ma il cinema avrà almeno saputo trasformare la sterile *rabbia* del “demone della storia” in *rabbia poetica*, come le sequenze della morte di Marilyn e della disgrazia in miniera, nel film *La rabbia*, ci hanno ben mostrato.

Molte intuizioni, in Pasolini, sembrano regolate da una sorta di sillogismo implicito: se da una parte è vero che “la poesia è nella vita”<sup>[13]</sup> e che dall'altra il cinema è un'arte in cui la vita in movimento costituisce di fatto l'oggetto principale<sup>[14]</sup> – tema ricorrente della grande raccolta *Empirismo eretico* pubblicata nel 1972 – si potrà quindi affermare che esiste davvero una possibilità per questo *cinema di poesia* di cui *La rabbia* ci offre, al cuore del carattere storico e documentaristico, un magnifico esempio. È significativo che Pasolini, tra la poesia “La rabbia” e il film *La rabbia* abbia potuto, in qualche modo, disperare della mera scrittura pur continuando, per *abgjoia* o “disperata vitalità”, a immaginare qualcosa che fosse tanto *poesia visiva* quanto *poesia verbale*. Nella prefazione alla raccolta poetica pubblicata da Aldo Garzanti nel 1970, Pasolini mette in guardia il lettore:

Non è qui il caso di fare un'analisi sull'equivalenza del “sentimento poetico” suscitato da certe sequenze del mio cinema e di quello suscitato da certi passi dei miei volumi di versi. Il tentativo di definire una simile equivalenza non si è mai fatto, se non genericamente, richiamandosi ai contenuti. Tuttavia credo che non si possa negare che *un certo modo di provare qualcosa* si ripete identico di fronte ad alcuni miei versi e ad alcune mie inquadrature<sup>[15]</sup>.

“Un certo modo di provare qualcosa”: sembrerà piuttosto impreciso sul piano teorico. Eppure *provare* è un verbo tanto preciso quanto ammissibile se si tiene conto della concordanza – evidentemente presente allo spirito pasoliniano – dei suoi diversi significati: *provare*<sup>[16]</sup> significa infatti “provare” [*éprouver/ressentir*] nel senso di attivazione dell'emozione di fronte a qualcosa (una semplice rosa, per esempio); ma significa anche “provare” [*essayer*], sperimentare nel senso dell'attivazione euristica di elementi del mondo riuniti “per vedere” (legare la rosa alla rabbia, per esempio); poi

significa anche “provare” [*prouver*] nel senso di deduzione storica, giudizio costruito a partire da un certo stato del mondo (un qualcosa tra l’inno patriottico di Mameli negli anni 1840 e la scrittura di Pasolini di una poesia politica negli anni sessanta). La poesia, per l’autore di *Empirismo eretico*<sup>(17)</sup>, sarebbe dunque la modalità o modalizzazione (*modo*) della *prova* del mondo, che non sarebbe altro, a sua volta, che *prova* del tempo: un *saggio* o esperimento capace di dar luogo, da un lato, a un *pensiero* argomentato, a una prova, a un giudizio, e dall’altro a un’*emozione* modalizzata in forma verbale o visiva – tutto ciò che caratterizza, come abbiamo visto, l’impresa stessa del film *La rabbia*.

Ecco perché esiste un “cinema di poesia” di cui Pasolini, nel 1965, ha tentato qualcosa di molto vicino a un manifesto nello scritto che apre la sezione “Cinema” di *Empirismo eretico*<sup>(18)</sup>. Che cos’è il cinema, in primissima battuta, se non un campo, un veicolo, un medium di “immagini significanti” per le quali Pasolini osa addirittura – provvisoriamente, non c’è dubbio – il neologismo “im-segni”<sup>(19)</sup>. Ma in che senso possiamo dire, a proposito delle immagini, che sono “significanti”, se non per rimarcare che da una parte possono – tramite il montaggio – comporsi come le parole in una frase e, dall’altra, che ci toccano direttamente, che ci riguardano? Ed ecco come anche le immagini si configurano come un “modo di provare qualcosa”.

Ecco perché toccano allo stesso tempo i nostri giudizi intelligibili (ordine della prova [*ordre de la preuve*]) e le nostre emozioni sensibili (ordine del provare [*ordre de l’épreuve*]). Ecco perché posseggono il doppio carattere di presentarsi allo stesso tempo come *documenti del reale* (il cinema, secondo Pasolini, è un’arte fondamentalmente realista, ancorata a una tecnica di registrazione, al punto che anche un film surrealista come *Un chien andalou*, esplicitamente evocato nel testo, potrebbe essere visto come la documentazione perfettamente “realista” delle natiche dell’attrice Simone Mareuil o dei rasoi e delle biciclette che si fabbricavano nel 1928)... e *invenzione della psiche* (dato che il cinema, per quanto documentaristico, costruisce senza sosta associazioni di immagini che sfuggono al dominio stringente dell’inferenza razionale fornendo la stoffa ai nostri sogni più sepolti). “Questo spiega”, dirà Pasolini, “la profonda ‘qualità onirica’ del cinema, così come la sua natura, diciamo, oggettiva, assolutamente e necessariamente concreta”<sup>(20)</sup>.

Ora, esiste una sorta di perno dialettico o operatore di conversione esemplare tra le due dimensioni del cinema – reale e psichica, concreta e onirica – messe in rilievo da Pasolini: si tratta dei gesti o dei “segni mimici” che la macchina da presa, filmando esseri in movimento, arriva a captare per restituirli a quel che andrà definito “patrimonio comune”<sup>[21]</sup>. Come negare che la gran parte del cinema di Pasolini è destinata a restituire la *poesia dei gesti* di coloro, uomini e donne, che egli filma con attenzione e tenerezza, si tratti delle *farandole* esuberanti di Ninetto nella *Sequenza del fiore di carta* o della danza minimalista della piccola Salomé ne *Il Vangelo secondo Matteo*? *La rabbia* non accorda forse un’importanza cruciale a gesti umani isolati – tramite il montaggio – nella loro massima potenza espressiva? Ma qual è la ragione del privilegio estetico, e antropologico, accordato ai gesti, privilegio che troviamo, ben prima di Pasolini, nella nozione di *Pathosformel* in Aby Warburg<sup>[22]</sup> o in Ernesto de Martino, e dopo di lui nell’idea, cara a Giorgio Agamben, per cui avendo “il suo centro nel gesto [...], il cinema appartiene essenzialmente all’ordine dell’etica e della politica (e non semplicemente a quello dell’estetica)”<sup>[23]</sup>

Si comprendono bene, leggendo *Empirismo eretico*, le ragioni dello speciale privilegio accordato al gesto nell’idea pasoliniana di una *poesia di cinema*. In primo luogo, il gesto supera l’opposizione *tra lingua e corpo*:

[...] nella realtà, ad integrare la lingua parlata, un sistema di segni mimici deve effettivamente essere invocato. Infatti, una parola (lin-segno) pronunciata con una data faccia ha un significato, pronunciata con un’altra faccia ha un altro significato, magari addirittura opposto (mettiamo che a parlare sia un napoletano): una parola seguita da un gesto ha un significato, seguita da un altro gesto, ha un altro significato, ecc.[24]

In secondo luogo, il gesto supera l’opposizione *tra corpo e anima*, poiché ci rivolge, dal momento che *muove* un corpo, un messaggio (fosse pure un messaggio indecifrabile: siamo lontani dall’ideale di una onni-leggibilità di ordine semiologico) che dapprima ha saputo *commuovere* l’essere che si esprime. Infine, il gesto supera l’opposizione *tra memoria e desiderio*, poiché ciò che immette nel tempo riproduce qualcosa di simile a un “patrimonio comune” per creare, tuttavia, l’assoluta novità del *monstrum*, come dice Pasolini, che si slancia con tutte le sue forze verso il futuro. Ed è proprio qui, forse, che si afferma appieno la “natura profondamente

artistica del cinema” la quale, agli occhi del poeta, sarà percepibile innanzitutto nella sua “violenza espressiva, [nel]la sua fisicità onirica”<sup>[25]</sup>. (Ricopiando queste parole, d’un tratto, mi torna in mente il pugno alzato dal ragazzo nudo che, in *Salò*, sfida la morte che sta per essergli inflitta).

Il tutto accompagnato dal basso continuo o dal *leitmotiv* di qualche immagine fissa – come quella, indicata nella sceneggiatura alla voce «scenari» e ossessivo «squadro fisso teschio» – oppure di qualche sequenza filmica – come quella delle zebreature del cielo durante un’esplosione atomica – che, come un grande *leitmotiv* visuale, accompagnano questo atlante in movimento dell’ingiustizia contemporanea.

Ecco dunque come Pasolini, sentendo il fremito delle immagini di attualità, è giunto a *La rabbia* a sentire il grido della storia. Non mi stupisce affatto che, verso la fine del film – esattamente al canto LXIV di un poema visivo e sonoro che ne conta sessantasei – ricomparino i minatori di fondo, colpiti da una catastrofe di prigionia si tratta del “disastro” minerario di Moergatan, vicino Spoleto, che

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 367 e pp. 376-378.

ebbe luogo nella notte tra il 22 e il 23 marzo 1957, facendo ventitré morti e diciotto feriti (figg. 13-14). Pasolini ha voluto intitolare questo “canto”, «Sequenza della disgrazia in miniera»<sup>26</sup>. Dato che in essa si concentrano un gran numero di motivi essenziali al film nella sua totalità, sembra essere stata meticolosamente concentrata, preparata da Pasolini attraverso le numerose immagini che la precedono.



13. Pier Paolo Pasolini, *La rabbia*, 1962-1963. Film 25 non bianco e nero a colori, 59' (lunghezza: cinescopio di Moergatan, enteri entrati dalla miniera).

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 401.



14. Pier Paolo Pasolini, *La rabbia*, 1962-1963. Film 15 non bianco e nero a colori, 59' (lunghezza: cinescopio di Moergatan, zavorati di minatori).

Quel che vediamo, innanzitutto, non è altro che il popolo stesso – un piccolo popolo di minatori italiani e dei loro familiari – colti dalla macchina da presa nel momento di maggior sconforto. Non possiamo sfuggirci sulla natura politica della lettura proposta da Pasolini. Se per il giornalista di *Mondo libero* si tratta indubbiamente di una catastrofe naturale – un “incidente industriale”,

•  
\* \* \*

Il “cinema di poesia” sarà dunque teso a produrre quelle che Walter Benjamin definiva *immagini dialettiche*: esso ha infatti, dice Pasolini, la caratteristica di “produrre film dalla doppia natura”. Da un lato, infatti, vediamo un film che “si svolge”, cioè che svolge, che racconta esplicitamente una “storia”. Ma “sotto questo film, scivola l’altro film” che, dal canto suo, si rivela poetico nella misura in cui è in grado di privilegiare un tenore “totalmente e liberamente di carattere espressivo-espressionistico”<sup>[26]</sup>. Film “altro” da cui Pasolini è colpito quando scopre nelle “inquadrature e [ne]i ritmi di montaggio ossessivi” l’autentico lirismo dei “grandi poemi cinematografici, da Charlot, a Mizoguchi, a Bergman”<sup>[27]</sup>.

Che il “cinema di poesia” sia doppio o dialettico è anche ciò che mostra la temporalità messa in opera dall’arte del montaggio. *La rabbia* si costruisce interamente, mi sembra, sul fecondo paradosso della temporalità di cui lo scritto del 1965 offre un primo paradigma a proposito della figura del poeta, addirittura dello scrittore in generale: “L’operazione dello scrittore consiste a prendere dal [...] dizionario, come oggetti custoditi in una teca, le parole, e farne *un uso particolare* [...]: cioè *un aumento di*

*significato*<sup>[28]</sup>. Proposizione cruciale e sorprendente: in questi termini il linguaggio poetico si sbarazza di tutta la falsa intemporalità conferitagli non tanto dalla tradizione letteraria come tale, quanto dal conformismo che le è inseparabile. La *rosa* descritta nella poesia del 1960 non appare, in questa prospettiva, come il motivo eterno e intangibile della canzone cortese, ma come l'immagine dialettica di una povera e piccola *cosa rossa* messa in relazione, esternamente, con "i grattacieli fascisti" e, internamente, con la *rabbia* del poeta-cittadino.

Stesso discorso per il "canto funebre" che, nella *Rabbia*, chiude la "Sequenza della disgrazia in miniera". Una memoria poetica vi è certamente convocata, ma a titolo di "patrimonio comune" e non certo di conformismo letterario. Come descrivere allora, come discernere la differenza tra le due possibilità? Come comprendere il crinale – o il conflitto – di ogni *passato citato*? In gioco è il destino di una *politica della memoria*: usi inventivi contro usi conformisti, usi liberatori contro usi coercitivi. Inoltrandoci in *Empirismo eretico* non ci stupirà di certo che Pasolini tenti di offrire qualche chiarimento, del resto notevole per esattezza e radicalità: accade quando, nel testo del 1967 *Essere è naturale?*, precisa il suo modo di comprendere il carattere doppio, o dialettico, di ogni "cinema di poesia"<sup>[29]</sup>.

Osserviamo Ninetto ne *La Sequenza del fiore di carta*, o in *Uccellacci e uccellini*:

Vediamo. In [questo] film, appare l'inquadratura di un ragazzo coi capelli ricci e neri, gli occhi neri e ridenti, una faccia coperta dall'acne, la gola un po' gonfia, come di ipertiroideo, e un'espressione giuliva e buffa che emana da tutto lui. Questa inquadratura *di un film* rimanda forse a un patto sociale fatto di simboli, come sarebbe il cinema se definito per analogia con la "langue"? Sì, esso rimanda a questo patto sociale, ma questo patto sociale, *non essendo simbolico, non si distingue dalla realtà*, ossia dal vero Ninetto Davoli in carne e ossa riprodotto in quella inquadratura<sup>[30]</sup>.

Così Pasolini può avanzare l'idea che un film, il più delle volte (anche se esistono, ma ben più raramente, film composti di sole nature morte), è costituito da quelli che definisce "sintagmi viventi". Perciò, se dobbiamo ancora parlare di "langue" o di "linguaggio" dovremo farlo da antropologi e

non più da semiologi, come indicano con esattezza le scelte terminologiche fatte da Pasolini in queste pagine, specialmente quando parla – sempre a proposito di Ninetto – di “cerimoniali viventi” o di “linguaggi figurali e viventi”<sup>[31]</sup>.

Ma ogni cosa può essere vista in modo duplice, e Pasolini non esiterà a parlare di “equivoco” o, peggio, di una certa “ambiguità” di fondo. Da una parte il cinema è questione di vita, di “sintagmi viventi” che si muovono sotto i nostri occhi, muovono se stessi e ci muovono coi loro movimenti; da qui la “paura del naturalismo” che, in certe posizioni del cinema “avanguardista” non rivela altro, ai suoi occhi, che una pura e semplice “paura dell’essere”. Ma, dall’altra parte, bisogna pur riconoscere che l’essere stesso e la sua “realtà” sono votati all’ambiguità e al paradosso dello scorrere o “passare del tempo”. Cosicché “fare del cinema è scrivere su della carta che brucia”<sup>[32]</sup>.

Sarà quindi necessario, al riconoscimento dei “sintagmi viventi”, aggiungere o aggiogare la considerazione di un *paradigma di morte* che attraverserà ogni nozione per elaborare – e ogni pratica per costituire – un “cinema di poesia”. I canti funebri proferiti nella *Rabbia* dalla “voce in poesia”, a proposito di Marilyn Monroe e poi delle donne dei minatori morti, queste poesie in versi mostrano adesso tutta la loro necessità – sul piano estetico come su quello etico, politico e antropologico. È in gioco, afferma allora Pasolini, “una questione di ritmo temporale” costruito – ricostruito e reinventato, smontato e rimontato – durante l’operazione di montaggio, quando non si accontenta di svolgere il filo narrativo standard ma si dispiega come autentica poesia o “favola”<sup>[33]</sup>.

Ed è proprio a questo punto che Pasolini, in molti altri testi dello stesso gruppo – tutti scritti nel 1967 – sviluppa il potente motivo di un “cinema di poesia” che sarebbe, essenzialmente, *cinema di sopravvivenza*: un cinema dell’energia vitale messa a diretto contatto con la scomparsa delle cose e delle creature. Se immaginiamo il piano-sequenza smisurato dell’intera vita di un dato individuo – del resto Andy Warhol, in un film che ha senza dubbio turbato Pasolini, ha potuto filmare l’intera nottata di sonno, in modo più o meno continuativo, di uno dei suoi amici – cadremo fatalmente sul momento della sua morte che segnerà, in questa economia, l’ultima

immagine del film. Tutto va diversamente, agli occhi di Pasolini, nel lavoro di montaggio:

[...] dal momento in cui interviene il montaggio, [...] il presente diventa passato (si sono avute cioè le coordinazioni attraverso i vari linguaggi viventi): un passato che, per ragioni immanenti al mezzo cinematografico, e non per scelta estetica, ha sempre i modi del presente (è cioè un *presente storico*). [...] Il montaggio opera dunque sul materiale del film (che è costituito da frammenti, lunghissimi o infinitesimali, di tanti piani-sequenza come possibili soggettive infinite) *quello che la morte opera sulla vita*<sup>[34]</sup>.

Qual è dunque questa paradossale “operazione della morte” tutta intrisa di “sintagmi viventi”? Èjzenštejn, in alcune pagine della *Teoria generale del montaggio*, che Pasolini sicuramente non lesse, evocava già una simile operazione in quanto operazione di *sopravvivenza* – “reviviscenza emotiva” o “rinascita della tragedia” – evocando la figura stessa di Dioniso: “Dioniso ovvero la nascita del montaggio”, osò addirittura scrivere: proprio come in un montaggio cinematografico, infatti, Dioniso è stato fatto a pezzi, tagliato in *rushes*<sup>[35]</sup> sparsi e, tuttavia, ha ricominciato a danzare, a muoversi, a commuoversi e a commuoverci<sup>[36]</sup>.

Insomma, sembra che il montaggio sia destinato a *prendere atto della morte per smontarla e quindi rimontare la vita* stessa, instaurando così una forma di sopravvivenza. Ora, la configurazione principale di tale forma – la forma antropologica e poetica principale di tutta l’operazione – non è nient’altro che il *thrênos*, il canto funebre che Pasolini, ne *La Rabbia*, ha voluto ostinatamente riprendere per conto proprio. Ed ecco come, in *Empirismo eretico*, ne viene giustificata la necessità:

Non appena uno è morto [...] si attua, della sua vita appena conclusa, una rapida sintesi. Cadono nel nulla miliardi di atti, espressioni, suoni, voci, parole, e ne *sopravvivono* alcune decine o centinaia. Un numero enorme di frasi che egli ha detto in tutte le mattine, i mezzodì, le sere e le notti della sua vita, cadono in un baratro infinito e silente. Ma alcune di queste frasi *resistono*, come miracolosamente, *si iscrivono nella memoria come epigrafi*, *restano sospese* nella luce di un mattino, nella tenebra dolce di una sera: la moglie o gli amici, *nel ricordarle, piangono*<sup>[37]</sup>.

Il cinema sarebbe dunque *sopravvivenza* – “il cinema in pratica è come una vita dopo la morte”<sup>[38]</sup>, scrive Pasolini citando quasi alla lettera una celebre formula che, dall’Antichità al Rinascimento, ha avuto lungo corso a proposito della pittura – nella misura in cui sappia farsi *poesia*: ossia praticare il *montaggio* come arte di rime, conflitti o attrazioni ritmiche declinate. Come arte del pensiero al di là di ogni parola d’ordine, come arte della storia al di là di ogni restrittiva cronologia. Vediamo, nelle stesse pagine, le parole “vita”, “morte”, “storia” e “poesia” volteggiare letteralmente intorno alla parola “montaggio”... a condizione, precisa Pasolini (sempre diffidente verso “l’arte per l’arte”) che la poesia resti ostinatamente e intimamente articolata sulla “realtà”. “La realtà stessa è poetica”<sup>[39]</sup>.

Ecco forse perché esistono film documentari – come *La rabbia* – che sono più *poetici e politici* di tutti i tentativi di reinventare il mondo a partire da zero.



- [1] Pier Paolo Pasolini, *La rabbia*, cit., p. 355.
- [2] In una lettera del 28 febbraio 1961 all’editore Livio Garzanti, Pasolini dichiarò di aver finito di comporre “un volume di finzione [...] intitolato *La rabbia*” (Id., *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Torino 1988, p. 487).
- [3] Id., *La rabbia* (1960), in Id., *Tutte le poesie*, I, cit., pp. 1051-1053.
- [4] Ivi, p. 1685 (nota di W. Siti).
- [5] Ivi, p. 1051.
- [6] *Ibidem*.
- [7] Ivi, pp. 1051-52.
- [8] Ivi, p. 1052.
- [9] *Ibidem*.
- [10] *Ibidem*.



- [11] Ivi, p. 1053.
- [12] Id., *Una disperata vitalità* (1964), in *Tutte le opere. Tutte le poesie, I*, cit., pp. 1182-1202.
- [13] Id., *La poésie est dans ma vie (entretien avec Achille Milo)* (1967), traduzione di J.-B. Para, "Europe", 947, 2008, pp. 110-118.
- [14] Id., *La lingua scritta della realtà* (1966), in *Saggi sulla letteratura e sull'arte, I*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, pp. 1503-1540.
- [15] Id., *Al lettore nuovo* (1970), in *Saggi sulla letteratura e sull'arte, II*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, p. 2511 [Il corsivo è dell'autore, n.d.t.].
- [16] In italiano nel testo [n.d.t.].
- [17] L'autore gioca qui sul titolo francese della raccolta saggistica *Empirismo eretico*, edita come *L'Expérience hétérique (L'esperienza eretica)* [n.d.t.].
- [18] Id., *Il "cinema di poesia"* (1965), in *Saggi sulla letteratura e sull'arte, I*, cit., pp. 1461-1488.
- [19] Ivi, p. 1463.
- [20] Ivi, p. 1464.
- [21] Ivi, p. 1461.
- [22] Cfr. G. Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002, traduzione di A. Serra, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino 2006, pp. 111-250.
- [23] G. Agamben, *Nota sul gesto* (1992), in Id., *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino 1996, p. 50.
- [24] P.P. Pasolini, *Il "cinema di poesia"*, cit., pp. 1461-1462.
- [25] Id., *Il "cinema di poesia"*, cit., pp. 1461-1462, p. 1468.
- [26] Ivi, pp. 1482-1483.
- [27] Ivi, pp. 1483-1484.
- [28] Ivi, p. 1464.
- [29] *Essere è naturale?* (1967), ivi, pp. 1562-1569.
- [30] Ivi, p. 1562
- [31] Ivi, pp. 1562-1564.
- [32] Ivi, p. 1566.
- [33] Ivi, p. 1567 e 1569.
- [34] Id., *Osservazioni sul piano-sequenza* (1967), ivi pp. 1559-1561. [Il secondo corsivo è dell'autore, n.d.t.].
- [35] Il termine "rushes" equivale al nostro "giornalieri", indica cioè i rulli di pellicola sviluppati e stampati ma non ancora montati [n.d.t.].
- [36] S.M. Eisenstein, *Teoria generale del montaggio* (1935-1937), a cura di P. Montani, Venezia 1985, pp. 169-171 e 226-231.
- [37] P.P. Pasolini, *La paura del naturalismo* (1967), in *Saggi sulla letteratura e sull'arte, I*, cit., p. 1572 [I corsivi sono dell'autore, n.d.t.].
- [38] Id., *I segni viventi e i poeti morti* (1967), in *Tutte le opere. Saggi sulla letteratura e sull'arte, I*, cit., p. 1577.
- [39] Ivi, pp. 1579-81.

---

### **English abstract**

Andrea Cortellessa proposes the last pages of *Sentire il grisou*, an Italian edition by Georges Didi-Huberman published by Orthotes, as a vademecum in times of catastrophe. One of the episodes of Pasolini's 1963 film *La Rabbia* is significant for Didi-Huberman because *grisou* (firedamp) was at the center of the mining catastrophe in Morignano, near Spoleto. For Pasolini, anger constitutes the central paradigm of his literary, poetic, critical, political and cinematographic attempts.

*keywords* | Pier Paolo Pasolini; *La Rabbia*; Georges Didi-Huberman; *Sentire il grisou*.



# La rabbia di Pasolini

## Un film scritto, una poesia cinematografata

Flaminia Albertini

“La mia ambizione è stata quella di inventare un nuovo genere cinematografico. Fare un saggio ideologico e poetico con delle sequenze nuove.”  
(Pier Paolo Pasolini, intervista rilasciata a Maurizio Liverani, 1963)



1 | Locandina La Rabbia, Pasolini, 65<sup>a</sup> Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia (27 agosto 2008 - 6 settembre 2008).

Anche all'interno della filmografia pasoliniana, dove pure non mancano esempi di opere spurie, *La rabbia* è un film eccezionale, oltre che il più sfuggente ad ogni pacifica definizione di genere. Un poema visivo, che oscilla fra il registro politico e quello lirico? Una dolorosa elegia (Chiesi 2008)? Un film sperimentale che restaura imprevedibilmente “la forma tragica” (Benedetti 2015)? Una partitura per parole e immagini (ma per parole “in prosa” e “in poesia”, che si alternano, come si alternano, nel film, sequenze di cinegiornali e immagini fisse, vere e proprie fotografie?) Un saggio ideologico-poetico, in forma di film? O ancora, una poesia in forma di saggio, ma per immagini? L'aiuto-regista del film, Carlo Di Carlo, che aveva affiancato Pasolini già in

*Mamma Roma* e *La ricotta*, ha cercato di sintetizzare questi aspetti (la politica, la poesia) in una definizione: “*La rabbia* è un film di montaggio, un film-saggio politico, un film poetico. Meglio, un testo in poesia

espresso per immagini, con la rabbia in corpo” (Di Carlo, cit. in Bertini 1979).

Con lo scrupolo didattico e l'intento di farsi capire che caratterizza le sue risposte ai lettori di "Vie Nuove", a un corrispondente delle Isole Tremiti incuriosito da *La rabbia* (già sui giornali se ne era parlato) si era preso la briga di spiegare:

È un film tratto da materiale di repertorio (novantamila metri di pellicola: il materiale cioè di circa sei anni di vita di un settimanale cinematografico, ormai estinto). Un'opera giornalistica, dunque, più che creativa. Un saggio più che un racconto. Per dargliene un'idea più precisa, le accludo il "trattamento" del lavoro: le solite cinque paginette che il produttore chiede per il noleggio. Tenga quindi conto della destinazione di questo scritto: una destinazione che implica da una parte una certa prudenza ideologica (il film sarà più decisamente marxista, nell'impostazione, da quanto non sembri da questo riassunto), e dall'altra una certa goffaggine estetica (il film sarà molto più raffinato, nel montaggio e nella scelta delle immagini, da quanto non si deduca da queste affrettate righe) (Pasolini [1963] 2001, 3073).

Visto che all'eccezionalità "tipologica" de *La rabbia* concorrono i materiali a cui Pasolini ha attinto per realizzarlo e il contesto in cui il film ha preso forma, conviene ripercorrerne prima di esaminare alcune sequenze la tormentata elaborazione. Nel 1962 il produttore Gastone Ferranti, che dagli anni '50 aveva diretto un popolare cinegiornale, *Mondo libero*, concepisce il progetto di un film che parta, riorganizzandoli in funzione di più storie, dai materiali di repertorio del suo rotocalco – una specie di "blob su commissione", secondo Maria Rizzarelli (Rizzarelli 2011). Un film bizzarro, "un film su un marziano che scende sulla Terra" (Liverani 1963), o in variante, sulla stampa dell'epoca, "sulle vicende di alcuni marziani che, discesi sulla terra, scoprivano le contraddizioni della vita moderna..." (Chiesi 2009a). Sarebbe stato, come usava allora, un film collettivo, e Pasolini avrebbe dovuto essere solo una delle firme – insieme, fra l'altro, a Gualtiero Jacopetti, regista di *Mondo cane*, grande successo commerciale del '62 che potrebbe aver contribuito (sempre secondo Chiesi) all'idea bislacca del marziano o dei marziani che capendo poco o niente si ritrovano sulla terra. In seguito, il progetto è affidato interamente, e forse dietro sua insistenza, a Pasolini, che stravolge l'idea iniziale, e visionata

una mole di materiale immenso e eterogeneo appare folgorato dalle potenzialità liriche del montaggio:

Ferranti ha affidato a me il materiale di repertorio e i residuati di un cinegiornale - *Mondo libero* - che dirigeva da molti anni. Una visione tremenda, una serie di cose squallide, una sfilata deprimente del qualunquismo internazionale, il trionfo della reazione più banale. In mezzo a tutta questa banalità e squallore, ogni tanto saltavano fuori immagini bellissime: il sorriso di uno sconosciuto, due occhi con una espressione di gioia e di dolore, e delle interessanti sequenze piene di significato storico. Un bianco e nero in massima parte affascinante visivamente (Liverani 1963, cit. in De Laude 2001, 3066-3067).

Montaggio come stravolgimento di scene di realtà, nel senso dell'*éblouissement* e di una "nuova visione". A questo punto, di marziani non si parla più. Lo sforzo, abbandonato ogni intento satirico, diventa quello di "realizzare un'opera fondata sulla dialettica fra testo e immagine dove, a un lungo e faticoso lavoro di sottrazione e taglio sul repertorio delle immagini, viene aggiunta la parte scritta", dello stesso Pasolini, che guida lo spettatore nella visione del materiale visivo proposto (Cadoni 2019).

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 (Liverani 1963, cit. in De Laude 2001, 3067).

Qui, un colpo di scena. A progetto già avviato (e anzi terminato, per Pasolini), il produttore si fa prendere dal panico e angosciato dal rischio di un insuccesso commerciale decide di cambiare le carte in tavola, immaginando una banale operazione di contraddittorio stilistico e ideologico (tipo "i fatti di oggi visti da sinistra e da destra"), e commissionando a Giovannino Guareschi (lui, quello della fortunatissima serie di Don Camillo e Peppone) una seconda parte del film (e di fatto costringendo Pasolini a rimettere le mani sulla propria, per dei tagli).

Nell'intervista già citata a Maurizio Liverani, Pasolini racconta di aver inizialmente abbozzato (il produttore riteneva che "il film [...] così non sarebbe riuscito mai a farlo passare": non intravedeva, come al momento di censurare *Ragazzi di vita*, altre soluzioni possibili, si veda De Laude 2018). Credeva che Ferranti avrebbe almeno coinvolto Montanelli, Barzini o Ansaldo, certo non Guareschi: "In principio mi rifiutai. Ero seccato". La tentazione di ritirarsi si ripresenta quando Pasolini ha modo di vedere la parte girata da Guareschi: "non voglio rendermi complice di una cosa così orrenda", racconta a Andrea Barbato in un'intervista sul "Giorno" (Barbato 1963, cit. in De Laude 2001, 3068). Sappiamo che dopo polemiche incrociate dalle pagine di rotocalchi e quotidiani, il film prenderà vita, dopo la pubblicazione di una durissima lettera aperta di Pasolini a Guareschi (Pasolini 1963). Il trailer del film è tutto giocato su una schermaglia fra l'ideologico e il salottiero. L'effetto finale, a vederlo nella sua interezza, di "una sorta di cine *monstrum* bicefalo" (Bertozzi 2008, 181), sfortunato (nonostante la trovatina di Ferranti) anche nelle sale.

È recente, da parte della critica, un rinnovato interesse per il film di Pasolini. La pellicola è stata restaurata nel 2007 dalla Cineteca di Bologna; capita di vederlo sempre più spesso in festival e rassegne, e ha avuto una "nuova vita" grazie al progetto di Giuseppe Bertolucci intitolato *La rabbia di Pasolini*. Come si è detto, l'aggiunta del lavoro di Guareschi aveva costretto Pasolini a tagliare in modo consistente il suo girato, e in particolare tutta la parte iniziale del suo film. Già scritta, però, e rimasta nella sceneggiatura. Di lì, partendo da un'idea di Tatti Sanguineti, Bertolucci ha recuperato i materiali di *Mondo libero* selezionati da Pasolini e tentato sulla base dei testi un' "ipotetica ricostruzione" culminata nella distribuzione, a fine 2008, di questo film effettivamente nuovo: "una felicissima operazione di filologia impossibile, o utopica"; "un tentativo di ricostruzione, un'ipotesi, appunto, di un film che si può solo immaginare"; "un testo utopico che non ha altra destinazione se non quella ideale di un'ipotesi di film" (Cadoni 2019, 25).

Al di là del *Nachleben* del film (sempre più vitale quello della parte pasoliniana, esangue e per addetti ai lavori quello della parte di Guareschi), può essere utile una riflessione sulla data in cui si colloca la lavorazione del film: il 1963, l'anno successivo all'uscita di *All'armi siam fascisti!* con un commento fuori campo di Franco Fortini (ne tratto qui più

avanti), e anche l'anno in cui dopo l'*impasse* narrativa seguita alla pubblicazione di *Una vita violenta* (ne tratta, in questo numero di "Engramma", Silvia De Laude) Pasolini si cimenta con una franante riscrittura dell'*Inferno* dantesco (*La Divina Mimesis*) che vedrà la luce, semi-postuma, solo nel 1975. La coincidenza cronologica può essere suggestiva, come ha fatto notare Maria Rizzarelli, se *La Divina Mimesis* rappresenta l'"unico esperimento fototestuale" pasoliniano, lasciando nel dubbio l'ipotesi dell'apparato iconografico di *Petrolio* e soprattutto escludendo "la presenza di diverse fotografie nel film di montaggio della *Rabbia*, la cui realizzazione è coeva all'inizio della stesura della *Divina Mimesis*" (ne tratta, in questo numero di "Engramma", Roberto Chiesi). È vero che "in entrambi i testi le immagini costituiscono, insieme agli appunti, i frammenti di un discorso da farsi, i materiali grezzi da mettere in forma di racconto, seguendo una sintassi che l'autore varia e complica da un testo all'altro" (Rizzarelli 2014, 1); il "poema fotografico" in coda a *La Divina Mimesis*, d'altra parte, è aggiunto all'ultimo, quando il testo è già in bozze, e si potrà tutt'al più notare una convergenza di recursività di temi e suggestioni, quella che Marco Bazzocchi introducendo il libro di Corinne Pontillo (Pontillo 2015) ha descritto così:

Come ormai sappiamo dagli sviluppi dell'ermeneutica degli ultimi anni, l'opera di un autore non è né un sistema perfetto né un ente chiuso né una costruzione fondata su una architettura solida. L'edizione delle opere di Pasolini condotta da Walter Siti e Silvia De Laude ha contribuito in modo definitivo a scardinare limiti e confini tra i singoli testi, portando alla luce un continuum di scritture dove quello che sembrava definito e collocato in una fase specifica della produzione pasoliniana mostra invece ripetuti legami con quanto lo precede e quanto lo segue. L'opera di Pasolini è dunque un magma, e lo è molto prima del momento in cui l'autore adotta questo termine, nei primi anni Sessanta (Bazzocchi 2015, 36).

Ma guardiamo più da vicino ora quella "poesia cinematografata", sorretta dalla prosodia di un commento d'autore, che è *La rabbia*, di due anni successiva, come sappiamo, all'ingresso di Pasolini nel mondo del cinema, dopo alcune esperienze come sceneggiatore: l'esordio ufficiale come regista era stato nel 1961 con *Accattone*, e si potrebbe considerare come la problematica estensione del suo lavoro letterario su un nuovo territorio (su questo aspetto si veda Bazzocchi 2007). In questo senso, malgrado le



consuete contaminazioni fra un linguaggio e l'altro, *La rabbia* costituisce un incontro eccezionale e insolito in uno spazio situato ai confini della letteratura e del cinema, portati entrambi agli estremi del loro linguaggio.

L'apparizione casuale e improvvisa di immagini significative all'interno dei novanta mila metri di pellicola del materiale filmico analizzato, come il sorriso di uno sconosciuto, un bianco e nero visivamente affascinante, o sequenze interessanti colme di significato storico, ha portato Pasolini a creare un qualcosa che segnasse l'incontro di poesia e saggio, di cinema e letteratura e di rabbia e amore. D'altronde l'autore stesso ci fornisce le chiavi di interpretazione di questa sua opera, e nell'epigrafe del film, oltre alla domanda intorno a cui ci si interroga sul malcontento, ci offre già una possibile chiave di lettura:

Perché la nostra vita è dominata dalla stanchezza e dall'angoscia, dalla paura della guerra, dalla guerra? Per rispondere a questa domanda ho scritto questo film senza seguire un filo cronologico e forse neanche logico. Ma soltanto le mie ragioni politiche e il mio sentimento poetico.

Carlo Di Carlo ci indica come l'autore stesso avesse già intuito da subito, in moviola, le potenzialità liriche del montaggio, la trasformazione e l'espansione del significato proprio delle immagini per mezzo di parole in forma di poesia e prosa. Il testo lirico e in prosa del poeta-regista denuda quelle immagini del loro spesso strato di ipocrisia, retorica, banalità e qualunquismo, e talvolta le lascia intatte – anche nel sonoro della “voce ufficiale” – per meglio circoscriverle e incriminarle con le proprie parole. Riducendo o eliminando l'audio di un frammento, isolando la verità di uno sguardo in un anonimo volto popolare, o di un operaio già integratosi nella piccola borghesia, o nella maschera, nel corpo e nei movimenti di un uomo di potere, Pasolini estrae la realtà profonda, perfino fisica, che le immagini avevano catturato e che rimaneva intrappolata in quel “magma” audiovisivo di novantamila metri di pellicola.

Per montaggio non s'intende solo il montaggio delle immagini tra di loro, ma anche il montaggio tra suono e immagine (Didi-Huberman, Rebecchi 2010): si ha un effetto di montaggio anche quando Pasolini mostra due sottoproletari che si picchiano mettendo come sottofondo la musica della *Passione secondo Matteo* di Johann Sebastian Bach. A maggior ragione ne

*La rabbia*, dove il sonoro che si intreccia o collide con le immagini non è solo musicale, ma un testo letterario che apre nel testo filmico imprevedibili sottofondi, ed è a sua volta sdoppiato (per moltiplicare i registri della parola), in testo in una “voce in prosa” e in una “voce in poesia”, chiaramente distinte e qualificate come tali nella sceneggiatura. I novantamila metri visionati di pellicola costituiscono solo materiali di costruzione: frammenti di una realtà preesistente, già precedentemente classificata e catalogata in archivi, che acquistano nuova vita ed entrano spesso in frizione fra di loro, e con le immagini che li accompagnano.

È importante insistere sul montaggio sonoro, quasi sempre “asincronico”: alcune scene di guerra, della rivoluzione cubana per esempio, sono montate con gioiose musiche etniche, che stridono con le parole terribili delle poesie che le accompagnano e, ancor di più, con la dizione dolce e pacata di Bassani. Sulle immagini del generale De Gaulle si sentono “frastuono di cannonate”, “scoppi attutiti” o “assordanti di bombardamenti”, “sparatorie”. L’effetto è perturbante e produce nello spettatore un “turbamento” emotivo che avvicina al soffrire del poeta-regista e alla sua disillusione verso il futuro del mondo. Il “nuovo genere” sensibilizza alla decadenza moderna enunciata in un modo realistico e pateticamente straziante.

Il fatto di scegliere di dividere la narrazione in due voci, una “in prosa” e una “in poesia”, indica come Pasolini volesse esprimere due differenti reazioni a ciò che ha voluto mostrare nel suo film-saggio. Ancora una volta (il tema del doppio è ossessivo nella sua opera), Pasolini si fa in due. La voce dello scrittore Giorgio Bassani, incaricata di leggere le parti in poesia, è calma, rassicurante, pacata, dolce nonostante il dolore e la rabbia (che poi Bassani, anche doppiatore del Regista-Orson Welles in *La ricotta*, fosse di fatto balbuziente, se non parlava in versi, è un elemento in più su cui si potrà riflettere). La voce “in prosa”, affidata al pittore Renato Guttuso, risulta più aggressiva, come per esternare questa rabbia in chiave “rivoluzionaria”. Il termine è di Georges Didi-Huberman, che a proposito di *dédoubler* la prosodia del commento autoriale in “ ‘une voix de prose’ (plutôt révolutionnaire) et une ‘voix de poésie’ (enragée jusque dans sa douceur même, sa douloureuse douceur)”, ha scritto:

[...] selon le poète cinéaste, toute guerre doit se mener sur deux fronts à la fois (*io conduco una guerra su due fronti*), quitte à être maudit par les “purs poètes” d’un côté et par les “purs révolutionnaires” d’un autre. Et à ceux, notamment, qui lui reprochent son attitude “ridicule de s’engager [politiquement] en vers alexandrins” (*è ridicolo arrabbiarsi in versi alessandrini*), Pasolini répond que les formes du passé – les *Pathosformeln* ou les *Toposformeln* de l’Antiquité païenne ou du Moyen Âge chrétien – peuvent très bien apparaître comme “une nouveauté au regard [des conformismes ou] des codifications plus récentes” (*una novità rispetto alle codificazioni più recenti*) (Didi-Huberman 2013, 7).

In realtà, se si guarda all’intreccio delle voci ne *La rabbia* (tra la voce dell’Altro dello *speaker* ufficiale dei cinegiornali, la voce “in prosa” e la voce “in poesia”), poesia e prosa non sono divise in modo netto come potrebbe sembrare dalla sceneggiatura. Spesso il linguaggio in prosa è increspato di poesia, riducendo le differenze con i componimenti lirici, e in qualche sequenza i due interpreti si alternano alla lettura.



2 | Elezione di Giovanni XXIII. Illustrazione di Pasolini, *La Rabbia*, a cura di Roberto Chiesi, Edizioni Cineteca di Bologna, 2009, 126.

Un esempio di questa “commistione nella commistione” è nella sequenza della morte del Papa Pio XII e della successiva elezione di Papa Giovanni XXIII:

È morto un Papa di famiglia eletta – grandi agrari del Lazio. Il suo mondo fu un mondo di contadini: solo durante la sua paziente vita le novità del mondo hanno cominciato a fare, dei campi di grano e dei vigneti, un mondo antico. Un guerriero se ne va armato di silenzio verso là, dove non c'è più storia. Ah, nessuno di questi dignitari in lacrime saprà o vorrà mai sapere, per quali necessità e per quali ragioni la Cristianità è diventata da religione di Re, religione borghese. Seguono ora i borghesi coi loro fratelli sottoproletari, il feretro del Papa agrario, a San Pietro, come nella piazza di un grande e funebre paese. [...] Bruni negozianti romani, pallidi burocrati italici, romane popolane dallo sguardo epilettico di zingare, pallidi burocrati italici, è la folla degli anni '60, la marea del nostro secolo che ha bisogno della religione ancora disperatamente, per dare un senso unico al suo panico, alla sua colpa, alla sua speranza. [...] Ci saranno fumate bianche per papi figli di contadini del Ghana o dell'Uganda, per papi figli di braccianti indiani morti di peste nel Gange, per papi figli di pescatori gialli morti di freddo nella Terra del Fuoco. La lenta morte del mondo contadino che sopravvive popolando continenti lungo migliaia di guadi, di coste formicolanti di pescecani, di isole carbonizzate dai vulcani. Aliterà in queste fumate bianche la lentezza arcaica della sua esistenza, giù nel futuro lungo i decenni e i secoli. Uguale al padre furbo e al nonno bevitore di vinelli pregiati, figura umana sconosciuta ai sottoproletari della terra, ma anche esso coltivatore di Terra, il nuovo Papa nel suo dolce misterioso sorriso di tartaruga pare aver capito di dover essere il pastore dei miserabili perché è loro il mondo antico e sono essi che lo trascineranno avanti nei secoli con la storia della nostra grandezza. [...] Sorride il *Pastor paganus* e Renzo e Lucia si sposano lietamente davanti ai suoi occhi, ormai anche gli archi barocchi sono loro e i saloni d'oro di Don Rodrigo, e le cattedrali. [...] Lo spirito è il retaggio del mondo contadino e tu sii il pastore del mondo antico che in quello spirito ha vita. Queste sono le parole che l'angelo ha soffiato all'orecchio del dolce Papa dal misterioso paterno testone di tartaruga? (Chiesi 2009, 124-127)

Nella sequenza della morte del Papa Pio XII e dell'elezione di Papa Giovanni XXIII, in deroga alla regola che lo vedrebbe assegnato a Guttuso, il testo pasoliniano viene letto da Bassani. Non siamo davanti, in effetti, a

un semplice testo in prosa: forse più propriamente si potrebbe definire una prosa lirica, una prosa cioè intrisa di quei tratti stilistici che la rendono a tutti gli effetti una poesia in prosa, dove per poesia intendiamo un valore di genere letterario, per prosa un valore formale.

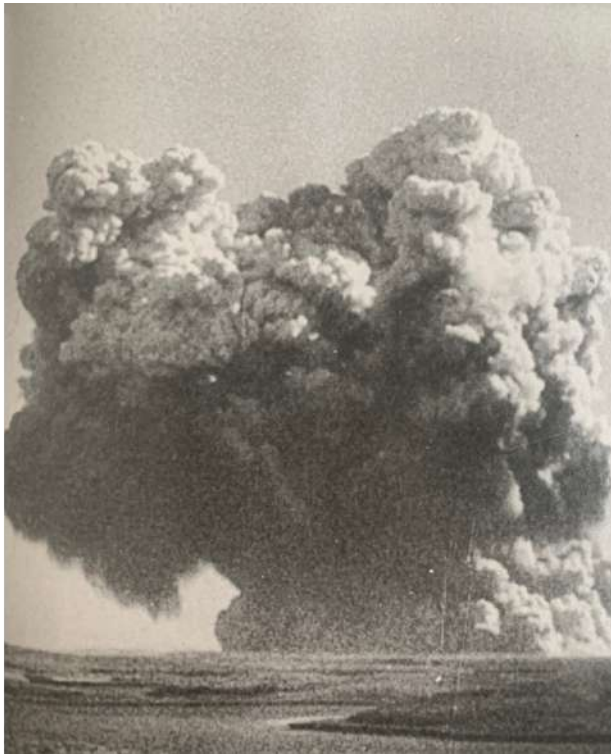
Non mi addentro su questo terreno (rimando piuttosto a Giovannetti [1998] 2008 e Zublena 2010) e mi limito qui a considerazioni elementari, persino un po' scolastiche, sul testo scritto da Pasolini. Fin dalla prima frase (o "verso" che dir si voglia) troviamo subito la figura retorica della metonimia di astratto e concreto "armato di silenzio", e più avanti un'altra "marea del nostro secolo"; quindi similitudini come "romane popolate dallo sguardo epilettico di zingare", o figure come l'enumerazione per polisindeto "al suo panico, alla sua colpa, alla sua speranza". L'anafora "per papi" che segue ("per papi") viene ripetuta tre volte e pare la figura principe della scrittura pasoliniana ne *La rabbia*: si pensi già all'inizio del film-saggio "Neri inverni di Ungheria", o alle sequenze delle manifestazioni anticomuniste a Roma "Se non si grida viva la libertà" e a Parigi "Nera serata di Parigi", o alla toccante scena della liberazione della Tunisia "Gente di colore", anafora che sarà utilizzata identicamente anche nelle sequenze successive della liberazione rispettivamente del Tanganica, del Togo e di Cuba. L'uso ripetitivo e cadenzato dell'anafora trova applicazione quasi in ogni sequenza. Ma nel passo sulla morte del papa Pio XII le figure retoriche qui presenti sono anche di altro genere: troviamo ad esempio, due climax di cui uno ascendente "migliaia di guadi, di coste formicolanti di pescecani, di isole carbonizzate dai vulcani" ed un altro discendente "al suo panico, alla sua colpa, alla sua speranza"; ancora notiamo l'apostrofe "Renzo e Lucia si sposano lietamente davanti ai suoi occhi" che contribuisce a dare maggior rilievo alla circostanza particolare, e in conclusione l'asindeto "misterioso paterno testone campagnolo" contenuto nella domanda retorica che chiude il discorso. Tutti questi elencati, non sono altro che artifici particolari che concorrono alla creazione di fatti, immagini e sentimenti rappresentati con parole che sono poste in un certo ordine, con una certa logica che mira a stimolare emozioni e ricordi attraverso parole chiave.

Sulla "commistione nella commistione" di prosa e poesia" fa riflettere anche la sequenza 60, dove scorre sullo schermo una serie di esplosioni di bombe atomiche. L'audio che accompagna la visione di queste immagini è

un testo, molto difficile da definire, che per la sua natura ambigua viene letto per la prima metà da Bassani e per la seconda da Guttuso.

[Bassani]: Segni di morte. [...] Ah, figli! Erano mostri le madri. Lente fatalità che si compiono fuori dal mondo. Noi non siamo mai esistiti, la realtà sono queste forme nella sommità dei Cieli.

[Guttuso]: Lotta di classe, ragione di ogni guerra. Soavi forme di cancro, armi della lotta di classe. [...] Coperchi del terrore che domina il mondo, rose rognose della guerra seminata dalla lotta di classe (Chiesi 2009, 188-191).



3 | Esplosione di bombe atomiche. Pasolini, *La Rabbia*, a cura di Roberto Chiesi, Edizioni Cineteca di Bologna, 2009, 191.

I due brani sono letti uno di seguito all'altro. Sempre seguendo l'impostazione per cui a Bassani vennero affidate le parti in poesia e a Guttuso quelle in prosa, dovremmo ritenere che il primo sia componimento poetico mentre il secondo no. Ciò nonostante, siamo ancora di fronte a una mescolanza, come in un limbo. Rispettando le

pause di Guttuso nella sua lettura, queste due frasi sembrerebbero essere proprio quattro versi

Lotta di classe, ragione di ogni guerra.  
Soavi forme di cancro, armi della lotta di classe.  
Coperchi del terrore che domina il mondo,  
rose rognose della guerra seminata dalla lotta di classe.

D'altro canto, volendo fare una rapida analisi del componimento in questione, troveremmo svariati elementi stilistici riconducibili più allo stile lirico che a quello prosastico: anche qui la presenza di figure retoriche come l'ossimoro "soavi forme di cancro", o l'allitterazione "rose rognose". Esse sono, ancora una volta, la dimostrazione che siamo faccia a faccia con un componimento più facilmente classificabile come poetico, e anche se Pasolini lo considerò come prosa, e dunque di fatto fu interpretato da Guttuso, comunque l'impressione è che si ponga all'ascoltatore/lettore in qualità di testo in prosa che viene recepito, in ultima istanza, come poesia. Alla luce, dunque, della dualità che caratterizza questo breve estratto, potremmo azzardare l'ipotesi che proprio come conseguenza diretta di questa mescolanza di generi è spiegabile anche l'alternanza e lo scambio delle voci narranti.

Per proseguire su questa pista, però, l'influsso poetico nella prosa di Pasolini si osserva anche in altre sequenze de *La rabbia*, come quella dell'incoronazione della regina Elisabetta II.



4 | Incoronazione della regina d'Inghilterra. Pasolini, *La Rabbia*, a cura di Roberto Chiesi, Edizioni Cineteca di Bologna, 2009, 119.

Letto da Guttuso con voce modulata e soave, più simile all'interpretazione di Bassani, il testo in prosa è ugualmente intriso di vena poetica e presenta

un'intenzionalità espressiva e una densità di retorica non meno significativa.

La forma! Ormai gli industriali che diventano poeti, hanno come vessillo un quadro astratto, la proterva forma della mancanza dell'anima. Mah, questi mantelli come piccole montagne d'oro, queste corone come piccoli spiriti impietriti, chi l'avrebbe detto nel 45? A pensarci ci avremmo riso: non era nel futuro socialista, ma non era nemmeno nel futuro neo-Capitalista. [...] Eh, dolce regina, commovente sposa borghese, timida anche, col suo complesso di inferiorità e la sua buona educazione che le impedisce di mostrarsi viva. Eh, le riforme, stupendamente civili certo, ma quale sarà il futuro di una classe operaia che oggi sciopera per il diritto all'ora del tè? Duro, disadorno, severo è l'idillio: non teme ironie di poeti né incredulità di democratici. Ma c'è qualcosa di terribile nella prigionia del tempo, nel dominio liberale e intransigente della storia (Chiesi 2009, 116-117).

Balzano all'occhio le componenti liriche: l'epifonema iniziale "La forma!", le similitudini ("hanno come vessillo un quadro astratto", "questi mantelli come piccole montagne d'oro", "queste corone come piccoli spiriti impietriti"), l'interrogazione retorica "chi l'avrebbe detto nel 45?". Anche l'ossimoro "regina, commovente sposa borghese" e la sinonimia "Duro, disadorno, severo è l'idillio" contribuiscono a raggiungere un risultato di prosa poetica.

Continuamente in dubbio sulla classificazione dei componimenti di questo poema filmico, anche quando teoricamente non sono presenti chiari elementi di ambiguità, riporto un altro esempio indeterminabile, quello della sequenza della visita alla Pinacoteca e della sequenza seguente (sono le sequenze 40-40bis), relative alla serie di quadri di Guttuso a colori.





5 | Renato Guttuso, *Crocefissione*, 1941, olio su tela. A colori in Pasolini, *La Rabbia*, a cura di Roberto Chiesi, Edizioni Cineteca di Bologna, 2009, 145.

Come già accennato, questa sequenza non presenta espliciti segnali di ambiguità. In teoria la visita alla pinacoteca si apre con una parte in prosa, letta da Guttuso, seguita poi da una parte in poesia in cui Bassani quasi 'doppia' il cicerone che illustra i quadri nella pinacoteca. Ed è qui che la faccenda si complica: la parte iniziale (cosiddetta in prosa) presenta tratti che la rendono un'ennesima dimostrazione di poesia in prosa, e la parte successiva del cicerone è l'inverso, ossia una poesia all'apparenza che si restituisce piuttosto in prosa lirica.

[Guttuso]: Voglio istruirmi con lo spirito di un volenteroso padre, leggere come un padre giovane, conoscere col cuore di un padre religioso. Con obbedienza, perché sono il primo figlio istruito di una generazione che non ha avuto nulla, se noi i calli nella mano e le pallottole del capitale nel petto. E, ora che posso, per la prima volta nella storia della mia nazione, io, giovane del popolo, voglio ascoltare la voce della cultura, della scienza, dell'arte.

Leggendo l'estratto in questione si potrebbe ripristinare così in versi

Voglio istruirmi con lo spirito di un volenteroso padre,  
 leggere come un padre giovane,  
 conoscere col cuore di un padre religioso.  
 Con obbedienza,  
 perché sono il primo figlio istruito di una generazione che non ha avuto  
 nulla,  
 se noi i calli nella mano e le pallottole del capitale nel petto.  
 E, ora che posso,  
 per la prima volta nella storia della mia nazione,  
 io, giovane del popolo,  
 voglio ascoltare la voce della cultura, della scienza, dell'arte.



6 | Visita alla Pinacoteca.  
 Pasolini, *La Rabbia*, a cura di  
 Roberto Chiesi, Edizioni  
 Cineteca di Bologna, 2009, 142.

E subito, in questa forma, appare più chiaramente l'epifora "padre", le metafore "istruirmi con lo spirito", "conoscere col cuore", "pallottole del capitale nel petto", la simmetria degli incisi nei 'versi' "E, ora che posso, [...]" e "io, giovane del popolo, [...]" e la personificazione di cultura, scienza e arte che hanno una voce come mezzo per comunicare i loro significati. Semplice prosa? Forse no, forse è una prosa organizzata in poesia, un sottogenere che produce uno sconvolgimento nei confini di genere. Ma i dubbi e le questioni, come già

anticipato, non si esauriscono nella parte relativa a Guttuso, e toccano anche la parte immediatamente successiva, letta da Bassani.

[Bassani]: Giovani compagni e compagne, io...io sono qui nel nome del nostro Comitato, e...e a voi così pieni di desiderio di sapere, dovrei insegnare le glorie della pittura sovietica. E infatti lo faccio, come negli anni di Stalin continuo a fare il mio dovere di cicerone. Vi dico: "Guardate come sono ben eseguiti i nostri compagni minatori, queste nostre compagne colcosiane. Questo vi dico, eppure qualcos'altro mi pesa nel cuore di funzionario che fa il suo dovere, come ai giorni di Stalin. È un peso terribile, giovani compagni, perché è il peso della verità, che c'è anche se non è detta. Questi quadri, oh certo, sono pieni della nostra ingenuità, del nostro sentimento fraterno che rende bella e amica la vita. Ma, sudo e arrossisco

nel dirvi questo, come un personaggio buffo di Cechov, come un ragazzo che parla per la prima volta col padre di cose d'amore, in questi quadri c'è il nostro errore. Dovremmo toglierli da queste pareti, metterli nei magazzini, dirgli addio, come a tutta un'epoca della nostra vita.

L'assunto che vede assegnate allo scrittore i dialoghi in poesia è ormai chiaro, e pertanto, questa sequenza da lui letta starebbe di regola a confermare che si tratta, appunto, di componimento poetico. Eppure, il sospetto che non si tratti di poesia "pura" ma che, anche se volessimo rispettare la classificazione assegnata dall'autore a questo elaborato che la configura come poesia, si tratti in effetti di una poesia con forti segnali prosastici. Questi elementi si possono brevemente riassumere, attraverso una rapida analisi, se si considera questo testo come un discorso. Vi sono presenti dei sintagmi tipici dell'oralità, come le ripetizioni che esprimono una velata incertezza dell'interlocutore "io... io", "e... e", le enfasi "E infatti lo faccio [...]", "oh certo, [...]", le ripetizioni dei *verba dicendi* "Vi dico", "Questo vi dico" "sudo e arrossisco nel dirvi questo". Il cicerone parla a una cerchia di persone e, come naturalmente in ogni discorso, è presente la sfera dell'io' parlante, del 'voi' ascoltatori e destinatari del messaggio, e del 'noi' come comunità di persone; sfere, queste, che potrebbero essere espresse anche in poesia, ma che qui assumono un carattere esplicito che raramente si riscontra in ambito lirico, e che appartiene più propriamente alla sfera prosastica. In quest'ottica, pur volendo catalogarlo come poesia, su questo componimento si avrebbero delle riserve di ordine stilistico, metrico e retorico. Plausibilmente, questo testo ibrido potrebbe essere riconsiderato come una poesia in prosa, una forma di poesia che tende gradualmente a farsi penetrare dalla prosa o a spogliarsi dei propri tratti poetici per avvicinarsi indefinitamente alla prosa. Su questa scia di pensiero, anche la sequenza successiva, che vede riprodotta la serie di quadri di Guttuso a colori e a cui presta la voce ancora Bassani, potrebbe essere letta come poesia in prosa:

Dovremo ricominciare daccapo, da dove non c'è certezza, e il segno è disperato, e il colore stridente, e le figure si contorcono come i cremati di Buchenwald, e una bandiera rossa ha il tremore di una vittoria che non deve essere mai l'ultima, di una lotta che non si concede mai gloria. Perché non è finita la lotta di classe, e noi non siamo russi, siamo chi combatte: siamo gli operai spagnoli, italiani, gli intellettuali francesi, i partigiani algerini, noi

non siamo a Mosca o a Leningrado, ma nelle fabbriche dove si combatte la lotta di classe, nei deserti delle colonie dove si combatte per la libertà.

Facendo riferimento a quanto detto per la sequenza precedente, come se fossimo di fronte alla continuazione del dialogo del cicerone, siamo nuovamente e immediatamente catapultati nella sfera del 'noi' dal punto di vista del parlante, che si inserisce nel discorso facendosi portavoce di rabbia e disperazione perché "noi non siamo russi", "noi non siamo a Mosca o a Leningrado". A questo stadio della discussione verrebbe giustamente da chiedersi quale fosse lo scopo di Pasolini. Sappiamo da sue ripetute dichiarazioni che Pasolini aveva l'intenzione di realizzare "un nuovo genere cinematografico. Fare un saggio poetico e ideologico con delle sequenze nuove" (Chiesi 2009, 7), e sappiamo che per dare nuova vita alle immagini di repertorio abbia scritto un centinaio di pagine malinconiche in prosa e in versi. Siamo ugualmente a conoscenza della tendenza di questo autore genialmente eclettico alle contaminazioni di generi e delle tonalità ad essi collegate, e della sua predisposizione generale allo sperimentalismo, ma quello che incuriosisce è come si sia voluto sottolineare a più riprese in questo saggio filmico la differenza tra prosa e versi, sia nel *Trattamento* del film, pubblicato originariamente su "Vie Nuove" (Pasolini [1962] 2001) sia nell'assegnazione delle differenti parti a due interpreti distinti Bassani e Guttuso, ma che poi, sostanzialmente, una vera e propria divisione netta tra i due generi non ci sia praticamente mai stata in nessuna sequenza. Forse avremmo dovuto aspettarcelo, in fin dei conti si tratta della rabbia e dell'indignazione di un Poeta che si rifiuta di adattarsi alla normalità. Tutto è visto e filtrato dagli occhi di un Poeta che, per sua natura, tratterà e conferirà alla realtà e alle immagini un significato lirico e ispirato, contagiando indistintamente tutti i componenti.

Intanto, intorno. Pasolini è stato senza dubbio il primo regista italiano a cimentarsi in varie forme di film-saggio negli anni '60, - dall'etnografia al film politico, dall'indagine sociale all'indagine documentaria di memoria e storia. Ha veramente messo alla prova e ampliato i confini del cinema documentario italiano, ma quel decennio ha visto un'ondata di interesse e sperimentazione di varie forme di saggistica, esperienze che sono state in dialogo con quelle dei registi internazionali contemporanei. Esperimenti paralleli nel *cinéma vérité* e nell'etnografia sociopolitica sono svariati e,

forse quello più vicino a *La rabbia* pasoliniana è *Le joli Mai* di Chris Marker (1963; su cui Perniola 2011), in cui le immagini sono accompagnate dal commento poetico e brillante del regista.



7 | Locandina *Le Joli Mai* (1963), Icarus Films.

Sotto la sua apparente spontaneità, *Le Joli Mai* è un film di costruzione molto sottile. Lungi dal cercare semplicemente di allineare i fatti, il regista li compone con capricci, associazioni ed arabeschi meditati a lungo. L'apparente casualità si basa su un'arte consumata del montaggio e del contrappunto tra temi, immagini e parole. Gli elementi presi dalla vita quotidiana sono solo pezzi di realtà che devono essere assemblati, accostati, contrapposti, per farne emergere il significato profondo, in maniera piuttosto simile all'operato di Pasolini. Il montaggio, anche qui, è di importanza capitale. *Le Joli Mai* è una testimonianza della profonda

sensibilità di un cineasta progressista che traccia, per gli uomini di oggi e per quelli di domani, la vera cronaca di un momento della vita considerando che la macchina da presa del regista non segue la verità, ma il sordido, l'innominabile, la stupidità.

Come Pasolini in *La rabbia*, Marker è più interessato alla vita che alla storia. Più precisamente, si interessa alla vita quando diventa storia e quando ciò che sarà storia non è ancora svincolato da ciò che è solo il quotidiano. In *Le Joli Mai* c'è una visione dialettica della realtà, una prospettiva, un senso della storia e un richiamo alla coscienza degli uomini, un'esigenza di consapevolezza, di solidarietà con gli altri. Forse, proprio in questa sfera di denuncia etica i due film-saggio-documentario si accostano più intimamente e tutto ciò non in modo astratto: c'è un'indicazione molto chiara delle lotte in atto, e ambedue i film ci mostrano come la lotta immediata (e indispensabile) assume il suo significato solo dalla prospettiva di uno sviluppo dell'umanità.

In termini di revisione/reinterpretazione del genere-documentario, si può citare ugualmente (tornando all'anno prima) il film *All'armi siam fascisti!* (1962), montato e diretto da Cecilia Mangini, Lino del Fra e Lino Micciché e commentato da Franco Fortini. Autore del testo-commento Fortini, in sintonia col montaggio, garantisce una tensione alta al documentario non solo per la ricostruzione storica del fascismo, ma per il suo essere un racconto potente e sovversivo, come espressione della violenza del capitalismo (e dell'inevitabile eterno scontro tra capitale e lavoro). Molto lontana dalla dimensione di "poema elegiaco" (Chiesi) de *La rabbia*, quest'opera si è rivelata un prezioso strumento di analisi critica al sistema-Italia nonché un esempio di grande cinema che rivoluzionò il genere documentario e, ponendo nuove basi creative, probabilmente funse da modello anche per realizzazioni successive (sia nazionali che non), tra cui forse *La rabbia*. Su "Vie Nuove", Pasolini definì *All'armi siam fascisti!* "una fra le più emozionanti opere cinematografiche che abbia mai visto" (Pasolini 1961); e l'anno dopo, in un'intervista rilasciata a Nino Ferrero su "Filmcritica", parlò di un apprezzabile "esempio di cinema popolare, di realismo popolare" (in Pasolini 2001, II, 2816) Il commento sonoro di Fortini è ciò che permette al documentario di oltrepassare i limiti di genere, non è semplice ricostruzione storica: una vera e propria lettura politica intrisa di graffiante ironia, di sarcasmo e di provocazione (Fortini 1963, 5-13). E in questo è la "superiorità di *All'armi siam fascisti!*", scrive Alberto Moravia su "*L'Espresso*" dell'11 febbraio del '62: nell'applicazione di un metodo ideologico al caos della storia. Questo metodo si può chiamare marxista soltanto per scrupolo di esattezza; in sostanza è il metodo del realismo e il realismo oggi vuol dire diagnosi marxista per i fatti sociali economici e storici, freudiana o junghiana per quelli individuali e psicologici, einsteiniana per quelli cosmici e via dicendo". La scelta di Fortini di utilizzare il "noi" come fattore preponderante nel commento, ha una funzione bivalente: da un lato mostra senza indugio il ruolo non neutrale del commentatore e dei produttori, dall'altro favorisce una partecipazione attiva e una reazione immediata degli spettatori, e si configura dunque, come manifesto dell'indispensabilità di prendere posizione. La forma che assumono opere di questo genere, seppur complicata e difficile da classificare, si avvolge di un velo di impenetrabilità assunta a canone espressivo che veicola le emozioni e permette agli spettatori un'interpretazione soggettiva, proprio come avviene con la letteratura.

---

## Riferimenti bibliografici

Bazzocchi 2015

M. A. Bazzocchi, *Attraverso un diaframma luminoso*, "Arabeschi" 6, luglio-dicembre 2015.

Benedetti 2014

C. Benedetti, *Il corpo tragico della storia. Note su "La rabbia" di Pasolini*, conferenza tenuta al Palazzo delle Esposizioni di Roma, il 29 maggio 2014, in concomitanza con la mostra *Pasolini e Roma*, ora in N. Novello, *Tràgos, Pensiero e Poesia nel tragico*, Pasian di Prato 2014.

Benedetti 2015

C. Benedetti, "La rabbia" di Pasolini: come da un film sperimentale di montaggio può rinascere l'antica forma tragica, "Arabeschi" 6, luglio-dicembre 2015.

Bertini 1979

A. Bertini, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Roma 1979.

Bertozi 2008

M. Bertozi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia 2008.

Bertolucci 2008

G. Bertolucci, "La rabbia" di Pasolini. *Ipotesi di ricostruzione della versione originale del film "La rabbia"* realizzata da G. Bertolucci, su idea di Tatti Sanguinetti, per la mostra Internazionale di Arte Cinematografica, Venezia 2008.

Cadoni 2019

A. Cadoni, *Acume e senso comune. Saggio e poesia nella "Rabbia" di Pasolini*, "L'Ulisse, rivista di poesia, arti e scritture", XXI, 2019 (numero monografico dal titolo *Saggi in versi, saggi poetici, lyrical essays: forme ibride e innesti nelle scritture contemporanee*), 24-58.

Chiesi 2008a

R. Chiesi, *Pier Paolo Pasolini, "La rabbia"*, Bologna 2008.

Chiesi 2008b

R. Chiesi, *Il 'corpo' tormentato de "La rabbia". La genesi del progetto, la 'normalizzazione' del 1963, l'ipotesi di ricostruzione del 2008*, "Studi pasoliniani" 3, 2009, 13-26.

De Laude 2001

S. De Laude, Nota al testo del film *La rabbia*, in P. P. Pasolini, *Per il cinema*, 2 voll., a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano 2001, I, 3066-3074.

Didi-Huberman, Rebecchi 2010

M. Rebecchi, *Cosa significa "conoscere attraverso il montaggio". Intervista a Georges Didi-Huberman*, *Giornaledifilosofia.net* - novembre 2010.

- Didi-Huberman 2013  
Georges Didi-Huberman, *Rabbia poetica. Note su Pier Paolo Pasolini*, Belin Po&sie 2013/1, 143, 114-124.
- Didi-Huberman [2014] 2021  
G. Didi-Huberman, *Sentire il grisou [Sentir le grisou]*, Paris 2014], trad. it. di Francesco Fogliotti, Napoli-Salerno 2014.
- Ferretti 1962  
G. C. Ferretti, *La rabbia del Poeta*, "Vie Nuove" 38, 30 settembre 1962, ora in Pier Paolo Pasolini, *Le belle bandiere: dialoghi 1960-1965*, a cura di G. C. Ferretti, Roma 1977.
- Fortini 1963  
F. Fortini, *Tre testi per film*, Milano 1963, 5-13.
- Giovannetti [1998] 2008  
Paolo Giovannetti, *Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa*, "Allegoria" X, 28, 1998, 19-40, poi in Id., *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizione e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara 2008, 19-45.
- Moravia 1962  
A. Moravia, recensione a *All'armi siam fascisti!*, "L'Espresso", 11 febbraio 1962.
- Pasolini 1961  
P. P. Pasolini *D'Annunzio e All'armi siam fascisti*, "Vie Nuove", 30 settembre 1961.
- Pasolini 1962  
[Trattamento del film *La rabbia*], "Vie Nuove", n. 38, 20 settembre 1962.
- Pasolini [1963] 2001a  
P. P. Pasolini, *La rabbia*, in Id., *Per il cinema*, 2 voll., a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano 2001, I, 353-407 (testo a cura di S. De Laude).
- Pasolini [1963] 2001b  
Risposta a Guareschi col titolo *Guareschi-Pasolini battibecco al vertice*, "ABC", 7 aprile 1963, poi in P. P. Pasolini, *Per il cinema*, 2 voll., a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano 2001, I, 353-407 (testo a cura di S. De Laude).
- Perniola 2011  
I. Perniola, *Chris Marker o Del film-saggio*, Torino 2011.
- Pontillo 2015  
C. Pontillo, *Di luce e morte. Pier Paolo Pasolini e la fotografia*, Catania 2015.
- Pontillo 2021  
C. Pontillo, "Le colpe di Stalin sono le nostre colpe". *La morte degli umili tra le fotografie della "Rabbia" di Pasolini*, "Arabeschi" 17, gennaio-maggio 2021.
- Rizzarelli 2014  
M. Rizzarelli, *La verità ingiallita nel fototesto della "Divina Mimesis"*, "Between", IV, 7, 2014.



Rizzarelli 2011

M. Rizzarelli, *Un blob su commissione: 'La rabbia' di Pier Paolo Pasolini*, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di A. Zava, I. Crotti, E. Del Tedesco, R. Ricorda, Pisa, 2011, 267-276.

Zublena 2010

Paolo Zublena, *Esiste (ancora) la poesia in prosa?*, "L'Ulisse, rivista di poesia, arti e scritture", XIII, 2010.

---

### English abstract

Not simply an elegy, nor a visual poem, nor a political essay, *La rabbia* (1963) by Pier Paolo Pasolini is a film that shifts between genres, playing with the lyrical potential of montage, and the transformation and expansion of the proper meaning of images by means of words in the form of poetry and prose read by Bassani and Guttuso. The author of this paper retraces the main stages of its origins and focuses on the many figures of speech to be found in the film.

*keywords* / Pasolini; *La rabbia*; interview; Guttuso; Bassani; Liverani.

# Le ombre immobili

## La fotografia nel cinema di Pasolini

Roberto Chiesi

Nel gennaio 1974, recensendo sul settimanale "Tempo" la raccolta degli scritti d'arte di Roberto Longhi, curata da Gianfranco Contini, Pier Paolo Pasolini ricordava quando, nella piccola aula dell'Università di Bologna dove si teneva il corso sui *Fatti di Masolino e Masaccio*, nell'anno accademico 1941-1942, assistette per la prima volta ad una lezione del grande critico d'arte. Nel buio dell'aula si apriva uno schermo luminoso:

Sullo schermo venivano infatti proiettate delle diapositive. I totali e i dettagli dei lavori, coevi ed eseguiti nello stesso luogo, di Masolino e di Masaccio. Il cinema *agiva*, sia pur in quanto mera proiezione di fotografie. E *agiva* nel senso che una "inquadratura" rappresentante un campione del mondo masoliniano - in quella continuità che è appunto tipica del cinema - si "opponeva" drammaticamente a una "inquadratura" rappresentante a sua volta un campione del mondo masacesco" (Pasolini [1974] 1999, II, 1978).

Il giovane Pasolini era rimasto colpito dal dispositivo che conferiva un movimento illusorio alle fotografie in bianco e nero dei dipinti e dei loro dettagli (originariamente a colori), proiettate in successione. Quell'esperienza non fu soltanto all'origine della "folgorazione" figurativa di Pasolini e della sua passione per l'arte ma gli ispirò anche le prime suggestioni estetiche da cui in seguito sarebbe nata la sua idea di cinema, di matrice pittorica, dominata dalla frontalità dell'immagine e dove il movimento, in genere, è dei soggetti filmati, non della macchina da presa.

Oltre all'illusione del movimento, un altro elemento significativo di quel dispositivo era il bianco e nero di immagini che, in origine, erano a colori. Nel testo Pasolini non accenna a questa differenza fra le diapositive e gli originali pittorici cui si riferivano ma non sembra troppo arbitrario pensare

che fosse rimasto colpito anche dal carattere fantasmatico o comunque dalla trasformazione indotta dalla perdita di colore delle immagini. Quando diventerà regista cinematografico, dichiarerà di preferire il bianco e nero: “continuerei a preferire il bianco e nero perché è meno naturalistico e più poetico” (Pasolini [1970] 2001, 2739).

Nel 1941 il giovane Pasolini conosceva già il cinema, ma è probabile che soltanto dopo l'incontro con la dialettica longhiana, lo abbia considerato una forma d'arte a tutti gli effetti. In attesa di riscontri documentali, sembra verosimile che abbia scritto il suo primo testo cinematografico, *Il giovine della primavera* - una sorta di poemetto visivo destinato ad un concorso del GUF (Gioventù Universitaria Fascista) - non nel 1940, come è stato congetturato finora, ma nel 1941, appunto in conseguenza della sua frequentazione del corso dedicato a Masaccio e Masolino (anche se nel progetto filmico i riferimenti sono all'arte greca antica, mutuati da *L'arte classica* di Pericle Ducati). Infatti sembra probabile che una piena consapevolezza dell'estetica dell'arte cinematografica gli sia stata ispirata soprattutto dalle lezioni di Longhi che si soffermava a parlare con interesse di alcuni film agli studenti e in particolare di quelli del Realismo poetico francese, nonostante fosse un cinema invisibile al fascismo.

Le fotografie, ossia le diapositive proiettate, rientrano in questo episodio inaugurale della relazione fra Pasolini e il cinema, e probabilmente fu anche l'immobilità delle immagini ad affascinarlo, un'immobilità che rimanda agli affreschi, alle pale d'altare, di cui Longhi proiettava i dettagli fotografati nello schermo dell'aula universitaria.

Vent'anni più tardi, nel 1962, quando preparava il suo quarto film, *La rabbia* (1963), dove si misurava per la prima volta con un progetto cinematografico anomalo, né film narrativo e neanche documentario, Pasolini volle accostare al montaggio di sequenze non girate da lui ma tratte da cinegiornali (la serie *Mondo libero*), anche ottanta fotografie, reperite in archivi diversi o tratte dai rotocalchi dell'epoca, cui si univano anche riproduzioni di quadri e, in minor misura, sequenze di altri film. *La rabbia* è un “poema filmico” basato su materiale composito, sottoposto ad una pratica di *found-footage* - rielaborazione di sequenze filmate e montate da altri, nella fattispecie i mediocri e reazionari notiziari d'informazione audiovisiva - per modificarne radicalmente il senso con un

nuovo commento dalla duplice forma, alternativamente in poesia e in prosa.

In questo ordito visivo, le fotografie hanno una funzione importante. La loro immobilità segna sempre un mutamento ritmico rispetto al fluire delle immagini di repertorio, lo arresta, lo interrompe e al tempo stesso ne accentua un motivo, che può essere ulteriormente sottolineato quando di una stessa fotografia viene isolato e mostrato un dettaglio.



1-4 | *La rabbia* (1963).

Spesso le fotografie sono ripetute più volte, diventando una sorta di *leit-motiv*: è il caso dell'immagine che mostra alcuni soldati mentre estraggono da una cassetta un teschio e altre ossa umane [Fig. 1].

Quell'immagine viene adottata da Pasolini in violenta contrapposizione alle sequenze relative alla 'vanità' fatua e superficiale della società dello spettacolo, esaltata dai media del dopoguerra: le apparizioni divistiche di Ava Gardner all'aeroporto di Ciampino e di Sophia Loren che in Polesine assiste allo sventramento dei capitoni (quasi un rituale primitivo e crudele) durante una pausa delle riprese del film *La donna del fiume* (1954) di Mario Soldati, vengono investite dalla luce funerea proiettata dalla fotografia di quelle ossa umane, che funge da *memento mori*.

Ma in realtà quasi tutte le ottanta fotografie inserite nel corpo del film evocano la morte o hanno una tonalità funebre. A cominciare dai casi più evidenti, già all'inizio del film: le fotografie dei cadaveri di uomini trucidati durante l'insurrezione in Ungheria dell'ottobre 1956 contro il comunismo. Il corpo di un uomo dagli occhi aperti, sotto un quadro che riproduce le fattezze di Lenin e una macchia di sangue sulla parete; seguono le fotografie di un corpo insanguinato appeso per i piedi (la macchina da presa si muove lungo il corpo, dall'alto al basso), di un altro impiccato e con il volto trasformato in una maschera di sangue. A queste immagini atroci Pasolini accosta quelle della folla che dà alle fiamme i ritratti di Stalin e che demolisce una statua del dittatore sovietico, mentre il commento in versi recita: "Le colpe di Stalin sono le nostre colpe".

Pasolini inizia il film (più precisamente l'edizione ridotta del film, da cui ha dovuto tagliare i primi venti minuti su sollecitazione del produttore per lasciare il posto all'"orrenda" seconda parte di Giovannino Guareschi) affrontando subito un nodo drammatico per un artista e intellettuale marxista come lui: la feroce repressione sovietica in Ungheria, che provocò una crisi profonda in molti comunisti dell'epoca. A questo incipit - dove però si evita di nominare il principale responsabile delle repressioni, che non era più Stalin (deceduto nel 1953) ma Nikita S. Krusciov, segretario del PCUS dal 1953 al 1964 - corrisponde, con voluta, e problematica specularità, la sequenza finale con il trionfo del cosmonauta Gherman Titov in un'imponente parata in Piazza Rossa, alla presenza dello stesso Krusciov, nell'agosto del 1961, una sequenza interamente dominata dal movimento (dei veicoli che sfilano, dei soldati motociclisti, della folla festante), espressione di una retorica propagandistica che il testo del commento di Pasolini non riesce a trascendere e a rendere epica e sublime, come non riesce ad evitare che venga assimilato allo stesso trionfalismo fasullo dell'insieme.

L'unico elemento interessante di questa specularità, è il contrasto netto fra l'immobilità delle nove fotografie che scandiscono la prima sequenza e i movimenti euforici dei festeggiamenti nell'ultima, dove le uniche fotografie che campeggiano sono quelle di Titov, Gagarin e dei gloriosi padri del comunismo (Marx e Lenin), esposte fra le bandiere rosse. Delle due sequenze è indubbiamente quella iniziale, attraversata da un lacerante rimorso, da un'assunzione di colpa politica e storica di fronte ai crimini

dello stalinismo e sotto il segno di una morte violenta e rubata, ad essere la più sincera, anche perché esprime un pessimismo che rientra nelle corde più autentiche del poeta.

Le immagini di morti, insepolti e abbandonati, ritorna ossessivamente in quelle parti del film dove Pasolini esalta l'affrancamento di alcuni paesi dopo una lotta lunga e dolorosa dal giogo di un regime coloniale o dittatoriale, come l'Algeria e Cuba. Si pensi alle fotografie dei cadaveri di uomini, donne e perfino giovanissime che giacciono riversi sulle strade di Cuba durante la guerra per la liberazione dell'isola. Sono immagini in un bianco e nero fortemente saturo e contrastato dove il cinema è spogliato di qualsiasi artificio, di ogni finzione: sono autentiche fotografie di cadaveri, di vite stroncate prematuramente e violentemente [Figg. 2, 3]

L'immobilità delle fotografie corrisponde quindi all'immobilità della morte, alla riduzione di corpi a oggetti inanimati. *La rabbia* è un film interamente dedicato a commentare il quadro sociale e politico in Italia e all'estero come si è configurato nel dopoguerra, fra gli anni '50 e il boom economico, che rappresenta il trionfo del neocapitalismo, dell'industrializzazione di massa e quindi la fine di quel mondo contadino che, per Pasolini, era il mondo originario e autentico. Non è quindi un caso che la morte, declinata in forme diverse (compresa la rituale solennità del potere, per esempio le sequenze dei funerali di Pio XII, con il dettaglio non troppo occulto del cadavere gonfio del pontefice a causa di un'imbalsamazione sbagliata), sia uno dei motivi conduttori del film, che emerge anche quando il poeta esalta la liberazione di un popolo dall'oppressione coloniale.

Ne *La rabbia* Pasolini ha inserito anche immagini dove la morte è imminente: alcune fotografie mostrano infatti i ribelli algerini catturati dai soldati francesi e messi in fila e in piedi, o di spalle davanti a un muro, in attesa della fucilazione, che avviene fuori campo o in una fotografia inserita successivamente. Hanno i volti contratti, gravi, chiusi nella disperata dignità di chi attende nell'impotenza. Pasolini inserisce anche la cruda, provocatoria flagranza delle fotografie di partigiani algerini i cui corpi recano i segni delle torture dei parà, come la schiena ulcerata di un partigiano algerino, con le piaghe delle bruciate, mostrate anche in dettaglio [Fig. 4], e le fotografie dei volti e delle mani ustionate o

scorticate dalle torture, fino ai cadaveri dei partigiani, uno dei quali viene mostrato completamente nudo, vittima anche di una degradazione fisica, con una pecetta bianca dell'autocensura a celare il dettaglio del sesso.

In un'immagine sgranata si vede un parà consumare al suolo lo stupro di una donna davanti agli altri algerini tenuti sotto la minaccia dei fucili. Pasolini insiste su questa immagine atroce, che sembra prefigurare gli orrori di *Salò*, mostrandola prima in dettaglio e poi in totale, sia pure soltanto per pochi secondi. È probabile che alla censura sia sfuggita proprio per la sua definizione approssimativa, altrimenti sarebbe intervenuta per interdire il film.

La sgranatura di alcune di queste fotografie, evidentemente catturate in condizioni di precarietà, ne evidenzia la realtà di documenti bruti, colti dal vivo e talvolta di nascosto, forse anche al di fuori dei canali ufficiali dell'informazione. Ad un primo livello, le fotografie vengono usate da Pasolini come documenti per denunciare le efferatezze commesse dai militari francesi e, per estensione, dal colonialismo che costituisce uno dei bersagli privilegiati dalla poesia civile del film. Ad un secondo livello, per riunire referti reali e concreti che rimandano sempre ad un unico massimo comune denominatore: la morte nei suoi termini di abuso, violenza, umiliazione.

Rispetto alle annotazioni del copione originale, Pasolini rinunciò nel montaggio definitivo all'inserimento della fotografia del cadavere di una donna internata nel campo di concentramento di Buchenwald che avrebbe dovuto chiudere una parte del film dedicata ai campi di sterminio, anch'essa eliminata dal montaggio definitivo (Pasolini [1963] 2001, 363).



5 | *La rabbia* (1963).

Quella fotografia doveva introdurre la sequenza dedicata a Marilyn Monroe, la cui morte improvvisa, avvenuta nell'agosto 1962 (appena pochi mesi prima della sessione di montaggio cui lavorava il poeta-regista) assurge a simbolo tragico della fragilità della bellezza sfruttata e alienata dal mondo neocapitalistico. È la parte della *Rabbia* dove ricorre il maggior

numero di fotografie, trentasette per la precisione, quindi quasi metà di quelle usate per l'intero film, forse a causa dell'impossibilità di avere a disposizione sequenze filmate. Ma, al di là delle ragioni pratiche, quello che conta è il valore espressivo di questa sequenza, interamente dominata dall'immobilità fotografica, un'immobilità dove tutto è ormai passato, cristallizzato, concluso, defunto: il contrasto fra la bellezza e la giovinezza luminosa della donna ritratta in età diverse e l'immobilità funerea delle fotografie è cupamente stridente. La sequenza dedicata a Marilyn è il canto funebre di una diva, ossia una dea famosa in tutto il mondo e paradossalmente sola e infelice, bruciata dal suo stesso successo mondano e dal processo che l'ha condotta a diventare un prodotto. Un processo vissuto con enormi sofferenze, fino a sfociare nell'autodistruzione.

Pasolini sembra interrogare le immagini, enucleate da rotocalchi, di Marilyn bambina, quando ancora era libera dalla catena industriale di sfruttamento che l'avrebbe messa in vendita. Ritorna più volte proprio uno dei primi piani dove il volto della diva è reso perfetto e levigato dal make-up e il suo sorriso, che dovrebbe essere luminoso e felice, diviene invece un'immagine funebre, una maschera artificiale.

Pasolini aveva previsto di concludere la sequenza con due fotografie: una di Marilyn sul letto di morte (forse il primo piano pubblicato con sciacallaggio giornalistico dalla rivista "Life" immediatamente dopo la tragedia) e infine con un'altra di lei bambina che sceglierà di inserire alla fine, forse già anticipando, in un certo senso, le parole che concludono *Edipo re*, "la vita finisce dove comincia".

Pasolini mostrerà nuovamente un personaggio famoso, circondato da un alone mitico e deceduto tragicamente, nell'episodio di *Amore e rabbia*, *La sequenza del fiore di carta* (1968), Che Guevara. Stavolta adotterà proprio una fotografia del suo cadavere, una di quelle scattate quando l'esercito boliviano lo esibì come un trofeo di caccia dopo averlo assassinato, ma la userà in sovrimpressioni, evidenziandone proprio l'aspetto fantasmatico. La fotografia del Che, un eroe morto per coerenza con i propri ideali e utopie, rende inconciliabile il contrasto rispetto all'inconsapevolezza e all'ignavia del Ricetto (Ninetto Davoli), un ragazzo che percorre le strade centrali di Roma, trascinato dalla sua stessa vitalità, espressione di



un'innocenza che diviene paradossalmente colpevole di indifferenza nei confronti dei drammi della cronaca e della storia, che egli non soltanto non conosce ma che non vuole neanche conoscere. Per questo Dio punirà il Ricetto facendolo morire come un ragazzo vietnamita la cui immagine appare subito prima di quella del suo cadavere riverso sul marciapiede.



6, 7 | *La sequenza del fiore di carta* (1968).



8 | *La rabbia* (1963).

L'ultima fotografia che appariva nella *Rabbia* era una piccola immagine stretta fra le mani di una donna, probabilmente rimasta vedova di uno dei minatori periti nella tragedia delle "morti bianche" di Morgnano del 1955 [Fig. 8]. In

questo caso, non vediamo i dettagli del volto del morto ma soltanto la piccola superficie di carta su cui la donna piange disperatamente.



9, 10 | *La terra vista dalla luna* (1966).

La fotografia che invece stringe fra le mani Assurdina Cai in *La terra vista dalla luna* (1966), episodio di *Le streghe*, poco dopo che ha sposato Ciancicato Mio e lo ha seguito nella miserabile e caotica baracca dove egli vive in una borgata alla periferia di Roma, è una citazione: un'immagine di Charles Chaplin, truccato da Charlot, che riemerge da un'enorme

confusione dove si mescolano gli oggetti più disparati (addirittura un ordigno che Assurdina getta all'esterno, dove esplose) [Figg. 9, 10].

Da notare che nel film ricorre per due volte la stessa situazione di Ciancicato e del figlio Basciù affranti davanti alla tomba della donna di casa (la prima moglie di Ciancicato e, appunto, Assurdina) e in entrambi i casi non appare nessuna fotografia mortuaria ma una scultura (che ha una fisionomia da personaggio di fumetto) a raffigurare le fattezze della defunta. In *La terra vista dalla luna* i personaggi sono calati in una miseria tale che non esiste differenza apprezzabile fra essere morti e essere vivi: le due condizioni sono pressoché equivalenti e infatti i morti ritornano con leggiadra disinvoltura dall'aldilà.

Ritorna Assurdina, identica a come era da viva, e ritorna anche l'immagine di Chaplin, in questo caso come una sorta di nume tutelare, di ombra benefica che ispira l'intero, breve film, uno spettro (pur essendo il regista-attore ancora vivo all'epoca delle riprese), adombrato proprio nell'immagine della baracca dove vive la strana famiglia, in un curioso cortocircuito figurativo e narrativo con le tavole del "Corriere dei Piccoli" anch'esse ispiratrici del film. In questo caso, la tonalità funebre viene alleviata da una leggerezza fiabesca (il film è appunto una fiaba) e dalla vivacità cromatica della fotografia di Giuseppe Rotunno.



11 | *Teorema* (1968). Terence Stamp e Anne Wiazemsky (foto di scena di Angelo Novi).

Ancora funebre, ma con una diversa, profonda risonanza, è il valore delle fotografie in *Teorema* (1968), valore struggente perché si tratta delle immagini scattate dalla giovane Odetta, ragazza incapace di emanciparsi dalla famiglia cui è morbosamente legata, finché non incontra l'ospite, il dio visitatore che la inizia alla carnalità e al sesso e al tempo stesso, rivelandola a se stessa, ne mina la fragilità esistenziale. Odetta ritrae più volte l'ospite intento alla lettura di un libro con le poesie di Rimbaud, come un gioco innocente e ripetuto. Ma il gioco di fotografarlo, alla fine, si rivelerà pericoloso e anzi letale

quando il visitatore se ne sarà andato e la ragazza scoprirà la vertigine paurosa dell'assenza dell'essere amato.

Il momento della seduzione della ragazza da parte dell'ospite si verifica nella stanza dove lei gli mostra un oggetto cui è intimamente legata: l'album con le fotografie di famiglia.

Odetta sembra infatti incapace di vivere nel presente come appare incapace di "vedere" senza ricorrere al dispositivo della macchina fotografica (questo elemento è più sottolineato nel romanzo che non nel film). Il suo attaccamento alle fotografie di famiglia, espressione del suo 'culto familiare' – cui esplicitamente Pasolini attribuisce una valenza culturale e ideologica: "culto conservatore (tante volte, nei secoli, affidato alle vergini)" (Pasolini [1963] 1999, 974) – cela un ossessivo legame con il passato, cristallizzato nel bianco e nero di quelle immagini che pure ritraggono persone vive e presenti accanto a lei e quindi sottintende l'impossibilità di vivere pienamente il presente.

È interessante osservare che nel romanzo *Teorema* l'album, che ha una "copertina di velluto, pieno di ghirigori liberty rosa e rossi", assenti nel film, mentre, ancora a differenza del film, "è tutto vuoto", "solo la prima pagina è inaugurata da una grande fotografia: la fotografia del padre". Invece nel film l'album è scuro, viene conservato dalla ragazza in una cassapanca di legno della sua camera ed è pieno di fotografie in bianco e nero. Nel passaggio dalle pagine alle immagini, l'iconografia del passato di Odetta si è arricchita di reperti, così da rendere ancora più eclatante la loro perdita di valore, una volta che è stata sedotta dall'ospite.

*Teorema*, del resto, è costellato di oggetti, feticci che hanno un valore sacrale (il libro dedicato alla pittura di Bacon, la tela dove il fratello di Odetta cosparge a caso i colori, gli indumenti usati dallo studente con cui la madre ha un amplesso occasionale, gli abiti dello stesso padre, l'industriale Paolo) ma il feticcio più struggente sono proprio le fotografie dell'ospite, che finiscono per subentrare, rendendole irrilevanti, a quelle dei membri della famiglia, in una sostituzione che corrisponde evidentemente all'imporsi di quel sentimento amoroso ed esclusivo per lo sconosciuto rispetto ai "vecchi" affetti per i congiunti.

Quando si chiude da sola nella sua stanza dopo l'abbandono dell'ospite, Odetta compie un gesto che ricorda quello di Assurdina nella *Terra vista dalla luna*: toglie con fretta ansiosa gli oggetti di ogni genere che, nella cassapanca, si sono disordinatamente affastellati sopra l'album fotografico. Poi stringe una piccola chitarra e ne tocca lentamente le corde, emettendo qualche debole nota. Finalmente apre l'album ma non quello di famiglia, bensì soltanto il più recente, che contiene le fotografie che ha scattato all'ospite, incollate accanto a quelle del padre, che lei ignora, per soffermarsi, invece, sulle immagini del giovane. Con le dita accarezza l'immagine del volto, del torace, le gambe e il grembo immortalati dalla fotografia, come se cercasse un palliativo all'assenza del dio (e del suo corpo) che la sta consumando dall'interno. Ma appunto la carezza compiuta e ripetuta sull'ombra fotografica stampata su carta ha soltanto l'effetto di farle avvertire lo straziante vuoto provocato dall'assenza di lui e quindi la conduce ad ammalarsi, a cadere in una catatonìa che non è altro se non una forma di morte in vita: Odetta diviene una morta vivente, murata nell'immobilità contratta del suo corpo.

L'ultima fotografia nel cinema di Pasolini è, in modo non dissimile da *Teorema*, il relitto di un'esistenza perduta per sempre: nell'infernale collegio di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), uno dei giovani prigionieri, Claudio, in ansia per la propria sorte, ferma il vescovo, impegnato nella sua ronda di sorveglianza notturna, per barattare un'informazione in cambio della propria salvezza: "Io so una cosa che nessuno di voi sa: qualcuno nella villa tradisce i vostri regolamenti. Graziella tiene una fotografia sotto il cuscino".

Il vescovo ordina alla ragazza di dargli la fotografia e da quel momento inizia una sordida catena di denunce e delazioni che conduce alla scoperta dell'amore di uno dei miliziani con una domestica (il giovane ha un gesto di rivolta contro gli aguzzini che stanno per ucciderlo e mostra loro il pugno chiuso del comunismo ma l'effetto sorpresa li arresta soltanto per pochi istanti prima di sopprimerlo). La fotografia di Graziella raffigura un ragazzo su una bicicletta, la tipica immagine che una fidanzata conserva nel portafoglio ed è l'unico squarcio dell'esterno, della libertà perduta, del mondo di fuori, nell'orrore di mortificazioni, abusi, sevizie e uccisioni di *Salò*. Pasolini mostra la sorpresa del vescovo e il suo immediato accanimento nel pretendere la consegna della fotografia dalla ragazza.

Tutte le nefandezze compiute dai quattro signori nel film, sulla falsariga del romanzo di Sade, sono compiute in nome del regolamento ed è la trasgressione al suo codice che dovrebbe giustificare la spietata severità dell'intervento del vescovo. Ma al di là della logica della fabula, il senso della sequenza allude alla volontà del potere incarnato dai quattro signori, di sradicare dalle loro vittime ogni affettività, ogni sentimento, ogni umanità.



12 | *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975).

Una fotografia nascosta, come scampolo visivo di un sentimento amoroso nascosto agli occhi degli altri, è un misero spazio intimo, sentimentale, che nell'inferno di *Salò* (a differenza perfino dei lager nazisti) non è più consentito. Quell'immagine che la macchina da presa rivela per pochi istanti è un frammento del passato della ragazza e anche quello viene requisito:

è l'unico elemento visibile nel film proveniente dall'esterno e riconducibile ad una vita precedente l'ingresso nel palazzo, è la disperata sopravvivenza di una tenera affettività che si situa in un tempo altro, sospeso, ma solo per un istante. Ancora una volta, dopo *Calderón*, una fotografia penetra all'interno di un universo concentrazionario, ma a differenza del dramma, dove quell'elemento metatestuale restava sospeso tra i sorrisi dei prigionieri pronti ad accogliere la rivoluzione operaia e la coscienza di un'illusione, l'immagine di *Salò*, agevolando l'irruzione di una spensierata anteriorità,

funge da motore dell'azione come nel caso di *Teorema* e innesca una catena di delazioni” (Pontillo 2015, 138).

Pasolini, nel momento in cui mostra la violenza dell'abuso, contemporaneamente rivela anche il suo potere contagioso di corruzione perché la ragazza subito denuncia un'altra vittima come lei. In quel momento, anche la vittima si fa carnefice e il ciclo della corruzione è compiuto: l'unica gioventù che sopravvive, nel finale di *Salò*, è composta da complici e conniventi.

---

### Riferimenti bibliografici

Pasolini [1968] 1998

P. P. Pasolini, *Teorema*, Milano 1968, poi in *Romanzi e racconti*, II, 1962-1975, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 895-1067.

Pasolini [1974] 1999

P. P. Pasolini, *Illusioni storiche e realtà nell'opera di Longhi*, “Tempo”, 18 gennaio 1974, poi col titolo *Roberto Longhi, “Da Cimabue a Morandi”*, in Id. *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarocossi, Torino 1979, e ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, 2 voll., a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Milano 1999, 1977-1982.

Pasolini [1970] 2001

P. P. Pasolini, *L'evoluzione della mia poetica fotografica*, “Progresso fotografico”, settembre 1970, poi in Id., *Per il cinema*, 2 voll., a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano 2001, II, 2790-2794.

Pontillo 2015

C. Pontillo, *Di luce e morte. Pier Paolo Pasolini e la fotografia*, Lentini 2015.

---

### English abstract

In Pasolini's cinema, from *La rabbia* (1963) to *Salò* (1975), photographs marks a halt in the flow of images, which is interrupted, transformed and dilated by the stillness of the images. Stillness always has a funeral tone: the photographs' still time refers to the loss of life and to the past as a dimension forever lost. In *La rabbia*, the sequence dedicated to Marilyn Monroe is entirely composed of photographs of the actress from childhood to adulthood, which, deciphered by Pasolini's lyrical commentary, tell a tragedy of alienation and loneliness. In *Salò* a photograph, hidden by one of the victims, became an indication of a now generalized corruption.

*keywords* | Pasolini; photography; cinema; *La rabbia*; *Salò*.



# Traduzione e soggettività

## Ancora su Pasolini e il cinema

Gianfranco Marrone

“Ah, sistema di segni / escogitato ridendo”  
Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, 1963



1 | la copertina della prima edizione di *Empirismo eretico*

### Una singolare equivalenza

È nota l'equivalenza – originale, provocatoria, indisciplinata, curiosa – proposta da Pier Paolo Pasolini: così come la scrittura ripresenta l'oralità, il cinema restituisce la realtà. Quattro termini vaghi – 'scrittura', 'oralità', 'cinema' e soprattutto 'realtà' – che rinviano a concetti fortemente problematici, ma che, nel loro articolarsi reciproco, trovano una qualche luce, un più preciso significato. Dalla prima proporzione ne discende difatti un'altra: il cinema sta alla scrittura come la realtà all'oralità. Ne deriva la celebre ipotesi teorica per cui il cinema sarebbe la "lingua scritta della realtà". Dibattiti senza fine, lunghe perplessità, precisazioni

scolastiche, scomuniche senza appello: nei confronti di uno dei pochi scrittori/cineasti che si aprono senza remore, e con enorme creatività, alla linguistica e alla semiotica, la teoria dei segni e dei linguaggi, della comunicazione e della significazione risponde accigliatamente, tacciando l'ipotesi pasoliniana di ingenuo naturalismo. L'unico ad arruolarlo nell'esercito irregolare della semio-linguistica sembra sia stato invece un pensatore come Gilles Deleuze; il quale, coniugando a suo modo teoria dei



segni e linguaggio filmico, ritrova in Pasolini un appoggio, se non costitutivo, comunque essenziale per la sua filosofia del cinema. E la cosa sembra essersi chiusa così. Potrebbe essere arrivato invece il momento di tornare sulla questione, rileggendo l'apporto di Pasolini alla semiotica dell'immagine e del cinema, dell'immagine cinematografica, alla luce degli sviluppi e degli esiti della semiotica stessa come anche, più in generale, di quella che, per momentaneo amore di sintesi, potremmo chiamare l'epistemologia delle scienze umane. Partiremo perciò da una rapida ricostruzione della controversia d'allora, per giungere ad alcune problematiche dell'attuale congiuntura socio-culturale<sup>[1]</sup>.

### **Pensieri e parole**

In un saggio del '66 intitolato *Il cinema di poesia*, Pasolini avvia la propria riflessione a partire da una constatazione: la lingua letteraria poggia la sua inventività – insieme stilistica e semantica, dunque storica e politica – sulla lingua comune quotidiana, trasformando quello che è uno strumento di comunicazione in un prodotto estetico. Il cinema, invece, non si ritrova bell'e fatti un lessico e una grammatica dai quali, analogamente, erigere il proprio linguaggio. Ciò che ha a disposizione è il serbatoio caotico di immagini dell'esperienza quotidiana, già dotate di un proprio significato, che riadatta a suo modo. Tali immagini possono essere dei più diversi tipi: innanzitutto legate alla fisiognomica e ai gesti, alla mimica facciale e somatica, ma poi anche le azioni e i comportamenti, in sé fortemente significativi, per non parlare della miriade di segni e segnali che l'ambiente ci rimanda, e per giungere a tutti quegli "oggetti e cose che si presentano cariche di significato e quindi 'parlano' brutalmente con la loro stessa presenza" (Pasolini [1966b, 1972] 1999, 1463).

A costituire un tesoro semiotico per il cinema sono inoltre tutti quegli elementi che provengono dalla memoria e dal mondo dei sogni, anch'essi stracarichi di immagini significanti (che Pasolini, con una qualche inventiva metalinguistica, chiama "im-segni"): "ogni sforzo ricostruttore di memoria è un 'seguito di im-segni', ossia, in modo primordiale, una sequenza cinematografica"; "ogni sogno è un seguito di im-segni, che hanno tutte le caratteristiche delle sequenze cinematografiche: inquadrature di primi piani, di campi lunghi, di dettagli ecc. ecc." (Pasolini [1966b, 1972] 1999, 1463). Tutto materiale "strumentale" che, come la lingua comune per la

letteratura, costituisce una base, per quanto eteroclita e disordinata, ossia priva di regole grammaticali e istituzionalizzazioni del lessico, per il linguaggio che il cinema si trova a utilizzare.

Ora, dato che “non esiste un dizionario delle immagini” (Pasolini [1966b, 1972] 1999, 1464), il lavoro dell’autore cinematografico, secondo Pasolini, è duplice: deve innanzitutto ripescare dalla propria esperienza – individuale e collettiva – quelle icone che potranno essergli utili, inserendole in un proprio dizionario personale e dotandole di una qualche grammatica idiosincratica; solo successivamente costui può darsi all’invenzione stilistica e semantica.

Insomma, mentre l’operazione dello scrittore è una invenzione estetica, quella dell’autore cinematografico è prima linguistica e poi estetica (Pasolini [1966b, 1972] 1999, 1465).

L’ipotesi teorica di Pasolini è abbastanza chiara: il cinema è un linguaggio che si fonda su un linguaggio precedente, mettendo in moto ciò che, più avanti, potremo chiamare una traduzione; o forse, più esattamente, il cinema è un sistema di segni che erige se stesso a partire da un insieme (non sistematico) di elementi significanti che gli preesistono, e che si trovano già nella nostra esperienza quotidiana, dove vengono da noi usati come strumenti per orientarci, muoverci, interpretare, capire, vivere; dove svolgono cioè, molto semplicemente, la funzione di segni. Se non avessimo già una qualche idea del significato di una certa smorfia del viso, di un certo modo di camminare, di una certa organizzazione del paesaggio, il cinema non potrebbe comunicare alcunché. Esso è invece un linguaggio, perché affida la propria attività significativa al fatto che tutto ciò, per noi, nel nostro vissuto, ha un qualche senso e un determinato valore.

Se questa idea ha dato adito però, come vedremo, a un certo numero di equivoci, e a una vera e propria levata di scudi da parte di semiologi e filmologi, è anche perché, con buona probabilità, la terminologia adoperata da Pasolini per illustrare quest’analogia zoppicante fra letteratura e cinema è assai variegata, piena di lessicalizzazioni azzardate, di espressioni infelici o, quanto meno, assai ambigue. Abbiamo già visto termini come “brutalmente” o espressioni come “in modo primordiale”; e

nel saggio in questione leggiamo di “unico sistema di segni mimici come unico strumento umano di comunicazione”, “archetipi comunicativi naturali”, “comunicazione rozza, quasi animale”, “irrazionalistica”, “meccanica”, “elementare”, “sordo caos delle cose”; e ritroviamo anche termini fortemente connotati come “realtà” e “natura”. Sembra d’essere dentro una specie di psicologismo junghiano eretto a partire da una qualche forma di naturalismo positivista. E su ciò insisterà, criticandolo fortemente, Umberto Eco (Eco 1968).

A rileggere con attenzione il saggio si comprende però che i presupposti epistemologici, neanche tanto impliciti, di Pasolini sono di tutt’altro genere. La ‘natura’ di cui si parla, infatti, non è qualcosa di separato dall’uomo ed esistente a prescindere da lui, la natura delle scienze della natura insomma; piuttosto, si tratta della naturalezza nel senso dell’abitudine, di ciò che accade per lo più, o se si vuole del senso comune. Leggiamo: “le immagini o im-segni [...] sono patrimonio comune [...]; non esistono dunque, in realtà, degli ‘oggetti bruti’: tutti sono abbastanza significanti in natura per diventare simbolici (Pasolini [1966b, 1972] 1999, 1467)”<sup>[2]</sup>.

Così, l’operazione dell’autore cinematografico è abbastanza chiara:

Egli sceglie una serie di oggetti o cose o paesaggi o persone come [...] segni di un linguaggio simbolico che, *se hanno una storia grammaticale storica inventata in quel momento* – come in una specie di happening dominato dall’idea della scelta e del montaggio –, *hanno però una storia pre-grammaticale già lunga e intensa* (Pasolini [1966b, 1972] 1999, 1467; corsivi dell’autore).

La natura in questione è dunque già sempre una storia, pre-grammaticale ma comunque già all’interno di una qualche forma di cultura.

### **Lingua, cinema, realtà**

Prima di rievocare le critiche che sono state avanzate a questa tesi, vediamo come essa è stata approfondita nel famigerato saggio del ’66 “La lingua scritta della realtà”, dove la pletora degli equivoci, già dal titolo, si arricchisce di ulteriori elementi. Anche qui infatti si parla molto di ‘natura’ e di ‘realtà’, ma leggendo bene è affatto chiaro che si tratta di entità già

semioticamente formate. Scopo del saggio è quello di discutere l'idea di Christian Metz (1964) secondo cui il cinema sarebbe non una lingua (nel senso strutturale di un sistema di segni dotato di una doppia articolazione di fonemi e monemi) ma soltanto un linguaggio artistico; secondo Pasolini invece il cinema è una vera e propria *langue*, e ha pure una doppia articolazione, dove i cinèmi (corrispondenti ai fonemi della verbalità) sarebbero gli oggetti del mondo, mentre i monemi le singole inquadrature di tali oggetti. Se dunque secondo Metz la comunicazione cinematografica provoca un'"impressione di realtà" senza di fatto appartenervi, secondo Pasolini quella che viene investita dalla comunicazione generalmente audiovisiva è "una realtà tout court" (Pasolini [1966a, 1972] 1999, 1508).

Il saggio risente di questo tipo di tecnicismi – oggi ampiamente superati da una visione testuale complessiva del film e dell'esperienza cinematografica – e soggiace alla convinzione per cui l'immagine sarebbe un segno comprensibile a tutti e sempre, e dunque a sua volta "il cinema [sarebbe] una lingua internazionale o universale, unica per chiunque l'adoperi" (Pasolini [1966a, 1972] 1999, 1511) – idea anch'essa soggetta a forte revisione negli studi successivi. Si tratta di controversie teoriche e terminologiche assai sentite all'epoca, ma oggi del tutto ininteressanti. Quel che più importa, in questo saggio, è altro, e cioè l'idea che prima ancora della lingua verbale, anche nella sua versione orale, secondo Pasolini ci sarebbe un'altra lingua, quella dell'azione umana, che già di per sé ha una forma cinematografica: "la realtà – scrive – non è che del cinema in natura" (Pasolini [1966a, 1972] 1999, 1505)<sup>[3]</sup>. Dove tale 'natura', ancora una volta, non ha nulla a che vedere con quella che lo stesso Pasolini chiama "la realtà fisica" (Pasolini [1966a, 1972] 1999, 1505), volgendosi piuttosto verso l'esperienza vissuta, individuale come sociale. Il cinema, osserva Pasolini, "lo facciamo vivendo, cioè esistendo praticamente, agendo" (Pasolini [1966a, 1972] 1999, 1514). Da cui l'idea secondo cui

l'intera vita, nel complesso delle sue azioni, è un *cinema naturale* e vivente; in ciò, è l'equivalente della lingua orale nel suo momento naturale e biologico. Vivendo, dunque, noi ci rappresentiamo, e assistiamo alla rappresentazione altrui. La realtà del mondo umano non è che questa *rappresentazione doppia*, in cui siamo attori e insieme spettatori: in

gigantesco happening, se vogliamo (Pasolini [1966a, 1972] 1999, 1514, corsivi nostri)[4].

E così come la tecnica della scrittura non fa che riaffermare l'oralità 'naturale' fissandola su carta, analogamente la tecnica cinematografica riprende – nel senso tecnico per cui ne fa una ripresa – il mondo umano già carico di significati e lo fissa nel film. Insomma, "il cinema non è che il momento 'scritto' di una lingua naturale e totale che è l'agire nella realtà" (Pasolini [1966a, 1972] 1999, 1514), di modo che il "linguaggio dell'azione ha trovato un mezzo di riproduzione meccanica, simile alla convenzione della lingua scritta rispetto alla lingua orale" (Pasolini [1966a, 1972] 1999, 1514)<sup>[5]</sup>.

Le conseguenze teoriche, ma anche politiche e ideologiche, di questa idea, sono molteplici. Pasolini chiude il saggio sostenendo che "bisogna ideologizzare, bisogna deontologizzare", combattendo "fino all'ultimo sangue" l'idea di una supposta "innocenza della tecnica" (Pasolini [1966a, 1972] 1999, 1540). Per quel che ci riguarda, scorrendo gli altri scritti pasoliniani sul cinema presenti in *Empirismo eretico*, appare curiosa, perciò avvincente, l'idea per cui, se il cinema scrive la realtà, da una parte, esso permette di "riscoprirla" (Pasolini [1966a, 1972] 1999, 1548), ossia di ridefinirla e interpretarla, e d'altra parte, un'analisi semiotica del cinema sfocia in una vera e propria "semiologia della realtà": "il cinema, riproducendo la realtà, ne evidenzia la sua espressività, che ci poteva essere sfuggita. Ne fa, insomma, una semiologia naturale" (Pasolini [1966a, 1972] 1999, 1548). Da cui l'adagio "è la semiologia della realtà che bisogna fare": "questo è lo slogan che vado gridando, fra me, da mesi" (Pasolini [1966a, 1972] 1999, 1543)<sup>[6]</sup>.

### **Oltre natura e cultura**

Come abbiamo detto, questa ipotesi di Pasolini ha ricevuto molteplici critiche, oltre che per ragioni relative alla terminologia tecnica della semiotica, adoperata con una certa esibita disinvoltura, soprattutto per quel che riguarda l'idea di sovrapporre il linguaggio cinematografico all'esperienza vissuta<sup>[7]</sup>. Per economia di spazio e tempo, possiamo qui evocare tali critiche ricorrendo alla sola voce di Umberto Eco, che in qualche modo le riprende e le sintetizza in alcune pagine de *La struttura assente* (Eco 1968)<sup>[8]</sup>.

Quel che più disturba il semiologo è ciò che in qualche modo Pasolini presuppone nel suo discorso: la presunta spontaneità delle immagini, prive perciò di codici che le costituiscano e ne permettano il riconoscimento, di modo che la comunicazione iconica non sarebbe fondata su segni arbitrari, come quelli delle lingue, ma su significanti motivati da ciò che rappresentano (Eco 1968, 112). L'idea che l'immagine sia l'*analogon* della realtà è, secondo Eco, del tutto da rifiutare, in nome di una radicale convenzionalità del codice cosiddetto iconico. All'interno del grosso dibattito sull'iconismo che s'è sviluppato negli anni '60 e '70<sup>[9]</sup>, la posizione di Eco – a quell'epoca (assai modificata in Eco 1997) – è tutta dal lato della culturalità dell'immagine. Motivo per cui egli ritrova in Pasolini “una discutibile nozione di ‘realtà’” (Eco 1968, 151) derivata da “una singolare ingenuità semiologica” che collide “con le più elementari finalità della semiologia”, consistenti nel “ridurre i fatti di natura a fenomeni di cultura, e non di ricondurre i fatti di cultura a fenomeni di natura” (Eco 1968, 152). Così, secondo Eco, quando Pasolini parla di un linguaggio dell'azione come linguaggio primo di tipo naturale starebbe dando del linguaggio gestuale una definizione scorretta perché dimenticherebbe che “i gesti sono altrettanti atti di comunicazione coi quali dico qualcosa agli altri, o dai quali gli altri inferiscono qualcosa su di me” (Eco 1968, 153), dunque prodotti della cultura e non elementi della natura. Di modo che “tutto l'universo dell'azione che il cinema trascrive è già universo di segni” (Eco 1968, 154).

Come si vede, Eco cade nell'equivoco generato per molti versi da Pasolini stesso, e legge i saggi pasoliniani sul cinema come esempio plateale di naturalismo spontaneistico. In realtà, l'idea che ciò che preesiste al cinema sia in sé significativo, che Eco rivendica, è proprio ciò che Pasolini porta avanti. E che ribadisce ulteriormente in un saggio del '67, apparso per la prima volta in *Empirismo eretico*, intitolato *Il codice dei codici*, dove risponde punto per punto alle obiezioni di Eco, approfondendo al contempo la sua riflessione. Al di là delle critiche di ingenuità, che Pasolini rivendica anzi con convinzione (“che io sia ingenuo, non c'è dubbio [...]”, e poiché non sono [...] un piccolo-borghese, non ho paura dell'ingenuità” (Pasolini [1967, 1972] 1999, 1614), le argomentazioni pasoliniane riguardano due punti: l'accusa di naturalismo e quello che, usando una terminologia echiana, chiama Ur-codice.

Per quel che riguarda il primo punto, Pasolini ribadisce a più riprese che le sue tesi “intendono portare la semiologia alla definitiva culturalizzazione della natura” (Pasolini [1967, 1972] 1999, 1614), ma in modo ancora più intenso e radicale di quello proposto da Eco, ritrovando segni e linguaggi in qualsiasi entità della realtà sociale ma anche fisica e biologica. Secondo Pasolini – ed è il secondo punto – occorre prendere sul serio quello che Eco chiama “il sogno dello strutturalista”, quello di un “codice dei codici” che ci permette non solo di interpretare i segni che la realtà ci rimanda ma di ammettere che, se c’è una qualche realtà, è perché c’è una sua intrinseca segnicità che ci permette di conoscerla. Questo codice dei codici, o Ur-codice, in fondo, non sarebbe altro che il “codice conoscitivo della realtà” (Pasolini [1967, 1972] 1999, 1616) che consente agli oggetti, alle cose, alle persone di essere innanzitutto segni iconici di se stessi, portatori cioè di una semioticità visiva che permette loro di esserci, di esistere, e di essere riconoscibili come tali e, perciò, di divenire in seguito materia d’altri segni e d’altri linguaggi. Se possiamo spingerci verso “una totale culturalizzazione della realtà fisica e umana” (Pasolini [1967, 1972] 1999, 1617) è proprio perché ci sarebbe, per Pasolini, questo codice dei codici che sta alla base di ogni nostra azione e conoscenza.

Sembra insomma che, nella diatriba tra iconofili e iconofobi, come la definirà Eco 1997, Pasolini indichi una terza via, quella per cui le immagini sarebbero naturali, ma la natura sarebbe già in sé culturale. Ancora una volta Pasolini, con la sua proverbiale, rivendicata ingenuità, spinge la riflessione oltre sé stessa, là dove l’immaginazione teorica ha – con terminologia kantiana – una vera e propria funzione regolativa: porta il pensiero più avanti, anticipando ciò che altri semiologi come Algirdas Greimas diranno espressamente di lì a poco, e che ancora più avanti, e cioè da pochi anni a questa parte, è divenuta materia del contendere: l’oltrepassamento dell’opposizione fra Natura e Cultura. Già Barthes 1974 aveva descritto l’ideologia piccolo-borghese, quella che Pasolini ha tanto in odio, come una retorica della *pseudo-physis*, di una naturalità cioè costruita ad hoc per mezzo dei segni e dei linguaggi, mediatici e no. E, in un’intervista sul cinema che Pasolini cita a più riprese nei suoi saggi, lo stesso Barthes insiste sul fatto che la maggior parte del cinema occidentale preferisce appoggiarsi su una implicita poetica naturalistica piuttosto che affrontare l’astrazione simbolica. Così se nel teatro cinese “per significare che si piange, si afferra l’estremità della manica e la si

porta agli occhi inclinando la testa, da noi per significare che si piange, bisogna piangere” (Barthes 1994, 59), trattandosi però di un pianto fittizio, frutto di accorta mimesi. Di modo che “il rifiuto della convenzione porta con sé un rispetto non meno draconiano della *natura*” (Barthes 1994, 59, corsivo dell’autore).

Più radicale la posizione di Greimas 1970, per il quale il mondo naturale (che è poi il mondo del senso comune) non è altro che un immenso serbatoio di linguaggi non linguistici, di sistemi di significazione altri che le lingue verbali, parlandone, traducono al loro interno. La relazione fra lingua e mondo non è dunque di carattere rappresentativo, da un referente a un segno, ma *traduttivo*, da un segno a un altro, da un linguaggio a un altro. Posizione assai vicina a quella espressa da Pasolini nei suoi saggi sul cinema<sup>[10]</sup>.

Non a caso, fra i primi sistemi di significazione che si trovano nel mondo naturale, per Greimas, ci sono proprio quelli relativi alla gestualità: dove occorre ben distinguere una *significazione somatica* (quei movimenti del corpo, corrispondenti a ciò che Pasolini chiamava ‘azione’, dai quali possiamo inferire le forme e i significati del comportamento umano) da una vera e propria *comunicazione gestuale* (l’uso cioè del corpo per produrre specifici atti espressivi). I cinèmi di Pasolini, che tanto irritavano Eco, non hanno in questo senso nulla di naturalistico perché risultano fondati giusto su una tale significazione somatica che ha sempre e comunque carattere antropologico.

Per quel che riguarda l’attuale oltrepassamento dell’opposizione fra natura e cultura, oggi assai dibattuto soprattutto in antropologia (Descola, Viveiros de Castro, Ingold etc.) e in filosofia delle scienze (Stengers, Latour) possiamo qui dire assai poco. Limitandoci a sottolineare che esattamente ciò che negli anni ’60 appariva, nella migliore delle ipotesi, come una teoria visionaria – quella di Pasolini sul cinema – va oggi riletta anche in funzione di questi attuali orientamenti di pensiero che la semiotica, per quel che ci riguarda, sta cominciando anch’essa a far propri (cfr. per es. Marrone 2011a).



### Condizioni di possibilità

Più utile in questo contesto ricordare la lettura che di queste teorie pasoliniane hanno dato Deleuze e, poi, Fabbri. Per il filosofo francese, che come si sa ha molto usato Pasolini nella sua teoria del cinema, coniugandolo creativamente con Peirce, Bergson e molti altri, l'idea pasoliniana del cinema come lingua scritta della realtà è da intendere più che altro sullo sfondo della glossematica di Louis Hjelmslev, linguista molto presente anche in opere più ampie come *Mille plateaux*. Riprendendo la polemica fra Pasolini e Eco, Deleuze comincia col ricordare che l'accusa di "ingenuità semiologica" rivolta a Pasolini è per quest'ultimo, in fondo, un complimento strategicamente atteso: "È il destino dell'astuzia - scrive perfidamente Deleuze 1989, 40) - di sembrare troppo ingenua a ingenui troppo dotti"<sup>[11]</sup>.

La tesi pasoliniana della doppia articolazione cinematografica, tale per cui il cinema scrive a suo modo ciò che nel mondo è già significativo, si attaglia bene alla teoria dell'immagine-movimento proposta dello stesso Deleuze; a patto di non considerare il sostrato significativo del linguaggio cinematografico come una lingua ma come una virtualità, una condizione di possibilità che sta a monte del cinema e che deve essergli presupposta per indicarne i meccanismi di funzionamento. Quella che Pasolini chiama linguaggio dell'azione, degli oggetti o della realtà è allora per Deleuze una "materia segnaletica che comporta tratti di ogni tipo, sensoriali (visivi e sonori), cinestetici, intensivi, affettivi, ritmici, tonali, e anche verbali (orali e scritti)" (Deleuze 1989, 42). Una materia, perciò, nel senso prettamente hjelmsleviano (espressamente citato), da intendere come "condizione virtualmente anteriore a ciò che condiziona. Non è una enunciazione, non sono degli enunciati. È un enunciabile" (Deleuze 1989, 42-43). Insomma: qualcosa a partire da cui ogni lingua e ogni linguaggio possono darsi, andando a formarla in modi - espressivi e semantici - assai diversi, potenzialmente infiniti. La teoria pasoliniana trascende così l'universo del cinema per farsi ipotesi semiotica a tutti gli effetti: una semiotica, accetta pienamente Deleuze, della realtà.

Così, osserva appunto Paolo Fabbri, Deleuze riprende da Pasolini l'idea della semiotica come "scienza descrittiva della realtà", pensandola proprio per questo come una teoria della traduzione. Così come per Pasolini il cinema scrive il reale, cioè traduce una lingua in un'altra, analogamente

ogni regime di significazione vive “in una costante attività di traduzione”. Deleuze, lettore di Spinoza, nega, proprio come Pasolini, l’idea di un’arbitrarietà dei segni perché “ogni segno è traduzione di altri segni e – soprattutto – i segni rinviano sempre ai segni”; in tal senso “non c’è alcun tipo di realtà esterna ai segni, giacché i segni sono costitutivi di oggetti e nominativi di eventi, e quindi sono essi stessi la realtà” (Fabbri 1997, 114). Hjelmslev, “oscuro principe spinozista” secondo Deleuze e Guattari (1980; cfr. Fabbri 1998), diviene – con Pasolini – l’alfiere di una teoria della significazione che, eludendo la vecchia questione della relazione fra parole e cose, pensa il senso in termini di diagrammi e piani di consistenza, forme che plasmano materie per farsi sostanze<sup>[12]</sup>.

### **Soggettività libera indiretta**

Un altro punto assai noto della teoria pasoliniana sul cinema che ha avuto una certa risonanza in ambito semiotico è la questione del discorso indiretto libero – istanza enunciativa a metà strada fra il discorso diretto e quello indiretto, dove l’autore riporta parole e pensieri dei suoi personaggi senza cedere loro la voce, combinando di fatto i due soggetti parlanti in un solo discorso (per esempio “Le raccoglie la propria energia: soffrirà la tortura piuttosto che perdere la propria verginità” di Bachtin che se n’è occupato nel libro su *Dostoevskij* e in *Marxismo e filosofia del linguaggio*, ed è ripreso da Deleuze 1984, 93). Vale la pena di osservare che questa opposizione tecnica fra ‘prosa’ e ‘poesia’ nel cinema, legata al ‘non far sentire’ o al ‘far sentire’ la macchina da presa, è del tutto analoga a quella che Eco 1983 userà per distinguere fra la paleo-tv (dove quasi mai si guarda in macchina) e la neo-tv (dove invece l’imperativo comunicativo è quello di guardare il più possibile in macchina). In termini più generali, la semiotica distinguerà a questo proposito fra un’*enunciazione enunciata* e un *enunciato enunciato* (Marrone 2011b). Strada maestra per affrontare, se non risolvere, il nesso fra linguaggio e cinematografia, o più precisamente fra letteratura e cinema, sottolineandone, dal punto di vista degli esiti comunicativi, alcune differenze sostanziali e alcune similitudini formali profonde.

In un noto scritto del ’65 intitolato *Intervento sul discorso libero indiretto* (Pasolini [1965, 1972] 1999, 1345-1375) Pasolini si accosta a questo curioso fenomeno grammaticale da un punto di vista più che altro socio-linguistico, alla ricerca non tanto dei suoi meccanismi formali di

funzionamento ma dei suoi presupposti e dei suoi esiti in termini di gerarchie, conflitti e contaminazioni fra regimi linguistici; anche quando interviene – da Dante ad Ariosto, da Verga a Morante etc. – il lavoro stilistico dello scrittore a pigiare il pedale dell'esteticità. Così, nei celebri infiniti di Lorenzo Da Ponte (“Notte e giorno *faticar* / [...] / piova o vento *sopportar* / *mangiar* male e mal *dormir*...”) al di sotto della voce di Leporello c'è una “coralità di destinatari” che si riconoscono in una specie di destino condiviso, e cioè nella “esperienza comune di umili, di servi (faticare, sopportare, mangiar male e dormire male)” che sfocia in “una specie di sentimento filosofico della realtà” (Pasolini [1965, 1972] 1999, 1346).

Analogamente, l'uso del passato remoto ha nei *Malavoglia* – libro che secondo Pasolini consiste per intero in un discorso indiretto libero – un carattere ‘epico’: si tratta del tempo “di un discorso rivissuto collettivamente da tutti i personaggi” (Pasolini [1965, 1972] 1999, 1348). Così, più che una semplice tecnica di riproduzione dei pensieri dei personaggi romanzeschi, secondo Pasolini il discorso indiretto libero “implica una *coscienza sociologica*, chiara o no, nell'autore” (Pasolini [1965, 1972] 1999, 1349); coscienza che conduce a esiti anche molto diversi, come la comunicazione obliqua dell'ironia, oppure la denuncia delle condizioni sociali di un personaggio, oppure ancora la surrettizia riaffermazione di un'ideologia prettamente borghese. Sovrapporre due o più regimi linguistici, quello dell'autore e quello dei personaggi, ha indubbi effetti stilistici ma, al contempo e per lo più, sociologici.

Il tema viene ripreso, fra l'altro, nel già citato saggio sul “cinema di poesia” (non a caso dello stesso anno), dove il dispositivo letterario del discorso indiretto libero viene ripensato alla luce delle questioni sulla natura linguistico-comunicativa del cinema, di cui s'è detto. L'uso di quella che, per analogia, Pasolini chiama “sogettiva libera indiretta” nel linguaggio cinematografico è difatti la più stretta conseguenza del fatto che il cinema copre il ruolo di lingua scritta della realtà. Per quanto infatti convenzioni narrative e istanze del mercato provino a condurre e confinare il cinema entro una qualche forma di oggettività, esso resta sempre fortemente soggettivo. Se il regista, come s'è detto, deve prima trascogliere dalla realtà le immagini significanti che ritiene pertinenti al proprio progetto

poetico e poi farne materia di linguaggio nel proprio film, una qualche dose di soggettività al cinema non potrà mai mancare, soggettività che si incontra e si scontra con un'altra soggettività: quella dei personaggi che viene messa in scena nel racconto filmico enunciato. Ed ecco apparire il discorso indiretto libero come forma che, mediando fra i due poli estremi e astratti della massima obiettivazione e della massima soggettivazione, finisce per divenire la forma comunicativa più frequente, per non dire più naturale, del linguaggio cinematografico. Così, da un lato può accadere che in un film si presenti, o addirittura prevalga, la ripresa in soggettiva, corrispondente al discorso diretto della lingua (oppure, in taluni casi, al monologo interiore letterario), dove ciò che lo spettatore vede corrisponde esattamente a ciò che vede un determinato personaggio; ma dietro questo tipo di ripresa accade che riemerge – in quello che Pasolini chiama “cinema di poesia” – la soggettività dell'autore (diremmo oggi, meglio, dell'enunciatore), la sua istanza personalistica, a carattere stilistico, sociologico e a volte anche ideologico. Si tratta, dice Pasolini, della “tentazione di fare un altro film” (Pasolini [1965, 1972] 1999, 1480), di un “bisogno di libertà irregolare, provocatoria, per un diversamente autentico o delizioso gusto dell'anarchia” (Pasolini [1965, 1972] 1999, 1486) – che, però, diviene ben presto canone diffuso.

Registi assai diversi come Antonioni, Bertolucci o Godard usano esattamente questa tecnica, che Pasolini chiama semi-soggettiva oppure, appunto, soggettiva libera indiretta, utilizzando una serie di tecniche (accostamento di diversi punti di vista, ritmo incalzante del montaggio, camera fissa a formare tanti 'quadri', uso eccessivo dello zoom etc.) che segnalano, al di sotto della narrazione, la loro presenza autoriale, l'istanza enunciativa che sorregge l'intera impalcatura filmica. Così, in fondo, il cinema di poesia, dice Pasolini, non è altro che un tipo di linguaggio che “fa sentire la macchina”, che enuncia l'enunciazione diremmo oggi: al fine di intrecciare alla parola dei personaggi, o se si vuole alla loro soggettività, in modo spesso indistinguibile, la parola di una seconda istanza soggettiva, che, non senza una qualche forma di autoritarismo, dice la sua sulla storia raccontata, sovrapponendo una seconda rete di possibili significati a quelli che la storia stessa già esprimeva. Laddove il cinema precedente (da Chaplin al primo Bergman) mirava a non far percepire la presenza inevitabile della cinepresa nella produzione del film, nascondendo qualsiasi segnale dell'apparato tecnico del cinema, e

rivelandosi per questo come un 'cinema di prosa', il cinema di poesia portato avanti dalla generazione contemporanea a Pasolini la cinepresa vuol farla inequivocabilmente percepire, in modi molto vari, tutti comunque miranti a gestire il discorso indiretto libero proprio del cinema<sup>(13)</sup>.

### **Indecidibilità**

Discutendo dello statuto dell'immagine-percezione al cinema, Deleuze riprende la teoria pasoliniana della soggettiva libera indiretta come elemento essenziale dell'immagine cinematografica. Pasolini, secondo Deleuze, avrebbe usato un'analogia linguistica – quella del discorso indiretto libero come forma intermedia fra discorso diretto e indiretto – per cercare di rendere l'idea di una percezione cinematografica che “non ha equivalenti nella percezione naturale”. Ora, il discorso indiretto libero non è, precisa Deleuze riprendendo con Pasolini Bachtin/ Volosinov, in senso stretto una mescolanza fra due soggetti di enunciazione già dati, ognuno appartenente a un dato regime comunicativo; esso è semmai “un concatenamento enunciativo che opera allo stesso tempo due atti di soggettivazione inseparabili, uno che costituisce un personaggio alla prima persona, l'altro che assiste alla sua nascita e lo mette in scena” (Deleuze 1984, 93); ne viene fuori un dispositivo costitutivamente eterogeneo, in costante disequilibrio: motivo per cui, più che con l'ausilio di vere e proprie categorie linguistiche, esso va inteso come un procedimento di stile – come appunto Pasolini sosteneva. Per certi versi, tale dispositivo, sostiene Deleuze, può essere accostato al “Cogito” della filosofia, secondo il quale nessun soggetto empirico viene alla luce se non a partire da un soggetto trascendentale, travasato però nel mondo dell'arte, dove “non vi è un soggetto che agisca senza un altro che lo guardi agire, e che lo colga in quanto agito, assumendo la libertà di cui lo priva” (Deleuze 1984, 94).

Trasferito nella comunicazione cinematografica, questo dispositivo manifesta tutta la sua potenza espressiva, dando conto della immagine-percezione tipica di tale forma comunicativa. Così, c'è innanzitutto un personaggio che agisce sullo schermo e guarda al mondo in un certo modo; ma nello stesso tempo costui è inquadrato dalla cinepresa che, dal proprio punto di vista, lo vede vedere, di fatto trasformandone, con la visione, l'intero mondo affettivo e intellettuale. In tal modo non si tratta

soltanto di due visioni che si incrociano, ma di una forma autonoma di percezione che oltrepassa l'opposizione fra soggettivo e oggettivo.

Non ci troviamo più di fronte a immagini soggettive o oggettive; siamo presi in una correlazione fra un'immagine-percezione e una coscienza-cinepresa che la trasforma (Deleuze 1984, 94).

Si tratta, in altre parole di un'immagine 'semi-soggettiva', ma "questa semi-soggettività non indica più niente di variabile o di incerto. Non segna più una oscillazione fra due poli, ma un'immobilizzazione secondo una forma estetica superiore". Superiore nel senso, ovviamente, di una raggiunta autonomia comunicativa e stilistica, propria dell'immagine cinematografica e soltanto di essa.

Così, commenta Fabbri, la questione, per Pasolini e per Deleuze, non è più semplicemente quella di sottolineare un'analogia formale fra la letteratura e il cinema ma, per così dire, di porla per poterla subito dopo oltrepassare; andando oltre il ricatto teorico che a lungo ha imposto alla semiotica di scegliere fra, da un lato, l'ipotesi di una peculiarità dei vari linguaggi artistici e, dall'altro, l'idea di plasmare tutti i sistemi di segni secondo i modelli della linguistica:

non si tratta solo di pensare all'immagine, ma al punto di vista sull'immagine; in tal modo l'immagine è sottoposta ai principi di enunciazione, non comparabili al linguaggio ma in qualche modo specifici (Fabbri 1997, 123).

Il discorso indiretto libero permette così, in modo per così dire normale, senza alcuna trasgressione momentanea di norme già date ma norma a sua volta, di porre "l'indecidibilità del punto di vista sulla soggettività", o per meglio dire un'"inassegnabilità della soggettività produttrice del discorso". Via Pasolini, ripensato alla luce di problematiche non sue, accade in tal modo che il cinema, passando per la teoria semiotica dell'enunciazione, ritrovi forme espressive che sono al tempo stesso simili e diverse da quelle della lingua, letteraria e no.

Fabbri fa, a questo proposito, un altro esempio di un certo interesse, ripreso da *Prova d'orchestra* di Fellini, dove c'è un piano sequenza in cui

una ripresa in soggettiva diventa progressivamente oggettiva, passando per un lungo momento in cui la posizione enunciativa risulta inassegnabile. Il direttore d'orchestra viene inquadrato da dietro, come visto da un altro personaggio; a poco a poco la camera gli gira intorno finendo per mostrarlo di fronte, con una inquadratura che diviene 'normale', cioè oggettiva.

Che cosa è successo? Mentre la camera faceva il giro, chi stava effettivamente guardando? Quale categoria del linguaggio verbale è capace di rendere, cioè di tradurre, quel momento intermedio (eppure lento, continuo, e di una certa lunghezza temporale) in cui la ripresa non è ancora diventata impersonale ma già non è più soggettiva? (Fabbri 2001, 105-106)

E la risposta è tranciante: non c'è nessuno che parla, nel senso linguistico del termine, ma lo spettatore non fa fatica a capire cosa è successo. Si tratta di un discorso indiretto libero? Può darsi, dice Fabbri, che non si dia però per scarti enunciativi discontinui, per inneschi e disinneschi, per passaggi di parola da un soggetto dato a un altro anch'esso già costituito, ma semmai, proprio come diceva Pasolini quando indicava i due film che scorrono l'uno sull'altro, in una dimensione processuale, in una dinamica continua, in cui l'indecidibilità diviene tanto palese quanto intraducibile. Solo che, ribadisce ancora Fabbri, occorre intendersi sull'idea stessa di intraducibilità. Niente a che fare con un'impermeabilità ontologica di un linguaggio rispetto ad altri, con una mistica specificità che mira al silenzio, ma un grumo di senso che attende di essere detto altrimenti, al momento opportuno, con nuove abilità comunicative. Così,

l'intraducibile è la fonte di informazione per le traduzioni future. [...] Siccome non smettiamo mai di tradurre, un giorno tradurremo quel testo che ci era sembrato intraducibile e scopriremo che è diventato traducibile: sarà cambiato lo stato del linguaggio o avremo tradotto in un altro sistema di segni (Fabbri 2001, 105-106).

L'indecidibile non va confuso con l'indicibile: Pasolini lo sapeva bene.

### **Ricerche in corso**

Si apre, con la rilettura di questi saggi di Pasolini e dei suoi principali interpreti, un terreno molto vasto e complesso d'azione e di teorizzazione.

L'idea – squisitamente semiotica – di riversare un fenomeno linguistico-stilistico tipicamente letterario in un linguaggio assai differente nella materia d'espressione, per farne un dispositivo formale unico, dà molti frutti. Ritrovando omologie formali fra altri linguaggi. Così, in una mia recente analisi testuale di una trasmissione televisiva che si farebbe fatica a definire poetica, la celebre *MasterChef*, ho ritrovato forme evidenti di discorso indiretto libero, soprattutto a partire dal montaggio, non solo delle inquadrature, ma anche del nesso fra colonna visiva e colonna sonora. Forme che, però, risultano invertite dal punto di vista dell'asse comunicativo, riguardando difatti non più il soggetto enunciante, come in Pasolini, ma quello ricevente:

nella frontiera fra dire e pensare, esprimersi e tacere, perennemente indeterminata e cangiante, si produce lo spazio in cui si inserisce l'enunciatario, attorializzato nei pensieri dei concorrenti più che nelle loro azioni, nella percezione più ancora che nella passione. Si tratta, con ogni probabilità, di un caso molto particolare di *testualizzazione della classica identificazione fra spettatore e personaggio*, tutta giocata però sulle sole dimensioni cognitiva ed estetica (Marrone 2016, 349).

Un accostamento fra letteratura e fotografia, via discorso indiretto libero, lo ha proposto invece (Mangano 2019) nel suo studio su Vivian Maier e i suoi celebri autoritratti. In particolare, Mangano accosta l'intreccio di inneschi e disinneschi che Greimas (2019) aveva ritrovato in un passaggio di un racconto di Maupassant – “Morissot mise la guancia a terra per sentire se qualcuno camminava nei paraggi. Non udì nulla. Erano proprio soli, completamente soli” – al gioco di specchi e di prospettive adoperato dalla fotografa americana per rappresentare, con la sua figura esteriore fatta a pezzi, la propria dimensione affettiva a dir poco problematica.

È così che la Maier fa in modo di rendere conto ‘della messa in discorso dei molteplici aspetti della vita interiore’ [...], di fatto realizzando una forma di discorso indiretto libero attraverso una sostanza espressiva di tipo visivo, ma soprattutto attraverso una rappresentazione ‘meccanica’ che, in linea di principio, non può avvalersi delle libertà che sono concesse al pittore. Sarà semplice a questo punto riscontrare come una struttura del genere si ripeta in moltissimi degli autoritratti pubblicati (Mangano 2019, 85, traduzione nostra).



Ma è soprattutto Paolucci (2020, 239-282) a conferire al discorso indiretto libero un ruolo di primo piano nella teoria generale dell'enunciazione semiotica, considerandolo come il meccanismo principe nella produzione della soggettività nel linguaggio, nei linguaggi. Si tratta, dice, di

[...] un concatenamento enunciativo, un composto in cui scompare la piena discernibilità dei termini in rapporto, un assemblaggio in cui non si può assegnare nettamente il punto di vista delle voci riunite in assemblea (Paolucci 2020, 244).

Il punto è che questa modulazione di un punto di vista attraverso un altro, questo divenire diretto del discorso indiretto e divenire indiretto del discorso diretto, questa processualità in cui si mescolano più voci e più prospettive non sarebbe da intendere come una trovata stilistica, una messa in mostra dell'autore dietro o accanto i suoi personaggi, ma, al contrario, come un assetto abbastanza normale della soggettività linguistica, o per meglio dire semiotica, valida cioè per ogni tipo di linguaggio, sia esso verbale o audiovisivo. In fondo, sostiene Paolucci, l'atto enunciativo è sempre molteplice, eterogeneo, sociale, carico cioè di voci e di rumori che la cultura – l'enciclopedia, in termini echiani – fornisce a una soggettività che, manifestandosi nel linguaggio, rivela tutta la sua complessità, la sua costitutiva 'impersonalità'. L'*io* emerge allora, per Paolucci, solo quando, in qualche modo, si fa *egli* nel discorso e nessuna soggettività può darsi se non in questo basico concatenamento. In definitiva, l'enunciazione sarebbe "transpersonale", esito di un "essere insieme", di una struttura 'partecipativa' che coniuga l'impersonalità della cultura e la personalità del singolo. Chi parla in me e con come? Come diceva Bachtin, non a caso più volte citato da Deleuze, è sempre un soggetto plurimo, punto di incontro momentanei e cangiante di voci differenti, eteroclite, in dialogo o in conflitto fra di loro. Un costante bricolage, insomma.

Pasolini avrebbe allora l'enorme merito di aver suscitato, con la sua rivendicata ingenuità, col suo diletterismo programmatico, con la sua riflessione impura, una profonda riflessione non solo in una teoria del cinema, ma più in generale nella teoria dei segni e dei linguaggi, in vista di una continua traduzione di voci e concetti, di affetti e percetti che guarda, con assoluto cipiglio, al futuro – prossimo e no.

---

## Note

[1] Per una prima ricognizione del contesto storico e del portato concettuale di questa problematica, cfr. Casetti 1993, 143-150 e 306-310). Per una prima ricostruzione dei rapporti fra Pasolini e la semiotica cfr. Buttitta 1980.

[2] Vale la pena di riportare uno dei numerosi esempi proposti in questo senso da Pasolini: "Tutti noi, con i nostri occhi, abbiamo visto la famosa vaporiera con le sue ruote e i suoi stantuffi. Essa appartiene alla nostra memoria visiva e ai nostri sogni: se la vediamo nella realtà 'ci dice qualcosa': la sua apparizione in una landa desertica, *ci dice*, per es., quanto sia commovente l'operosità dell'uomo e quanto sia enorme la capacità della società industriale, e quindi del capitalista, ad annettersi nuovi territori di utenti; e, insieme, ad alcuni di noi, *dice* che il macchinista è un uomo sfruttato che, ciononostante, compie dignitosamente il suo lavoro, per una società che è quella che è, anche se sono i suoi sfruttatori a identificarsi con essa ecc. ecc. Tutto questo può dire l'oggetto vaporiera come possibile simbolo cinematografico, in una comunicazione diretta con noi stessi: e indirettamente, in quanto patrimonio visivo comune, per gli altri" (Pasolini [1966b, 1972] 1999, 1466-1467, corsivi dell'autore)

[3] Le prime informazioni di un uomo io le ho dal linguaggio della sua fisionomia, del suo comportamento, del suo costume, della sua ritualità, della sua tecnica corporale, della sua azione, e anche, infine, dalla sua lingua scritto-parlata (Pasolini [1966a, 1972] 1999, 1506)

[4] L'idea di un *cinema naturale*, si ricorderà, è stata ripresa in un senso abbastanza simile da Celati 2001. *La vita come rappresentazione*, pirandellismo di risulta, tornerà invece in Goffman 1969.

[5] È molto probabile che in questa idea del cinema come scrittura ci sia un'influenza dell'idea di *écriture* di Barthes (1985), come sembra di capire leggendo alcune dichiarazioni successive di Pasolini: "Barthes, che ha così allargato la nozione di 'scrittura', dovrebbe essere ingolosito da questa mia idea del cinema come 'scrittura'" (Pasolini [1966a, 1972] 1999, 1553).

[6] Dove, ripetiamo ancora, tale 'realtà' non è quella fisica o biologica ma la esperienza umana e sociale. L'essere, leggiamo ancora, "è portentoso, misterioso e semmai assolutamente innaturale" (Pasolini [1966a, 1972] 1999, 1565). Idea che appassionerà Gilles Deleuze, e per altri versi anche studiosi come Bruno Latour e Paolo Fabbri.

[7] Per una puntuale ricostruzione dell'intero dibattito, che ha visto impegnati, con Eco, studiosi come Metz, Garroni e Bettetini, cfr. Desogus 2018, 59-95.

[8] Per la precisione, Eco muove le sue critiche a Pasolini già nella sua dispensa universitaria *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, del '66, Pasolini le leggerà e alle quali risponderà, che confluisce con poche variazioni ne *La struttura assente* (Eco 1968), volume tutt'ora in circolazione al quale faremo qui, per comodità, riferimento.

[9] Per una ricostruzione di questo dibattito cfr. Polidoro 2012.

[10] Del “cinema come traduzione” parla anche Dusi 2003, anche se in un senso un po’ diverso.

[11] Per una difesa della posizione di Eco cfr. Paolucci 2008 che, alla luce di Peirce, insiste anche lui sui grossi fraintendimenti fra Pasolini ed Eco, ma anche in Deleuze che rilegge Pasolini.

[12] Così per esempio Barthes 1994 legge nel *Salò* di Pasolini non la presenza di un “sistema del fascismo” come epigono di Sade, ma di una “sostanza-fascismo” da poter intrecciare diagrammaticamente alla “sostanza sadiana”. Per i frequenti richiami di Fabbri al nesso Hjelmslev-Deleuze, cfr. anche Fabbri 2021.

[13] Vale la pena di osservare che questa opposizione tecnica fra ‘prosa’ e ‘poesia’ nel cinema, legata al ‘non far sentire’ o al ‘far sentire’ la macchina da presa, è del tutto analoga a quella che Eco 1983 userà per distinguere fra la paleo-tv (dove quasi mai si guarda in macchina) e la neo-tv (dove invece l’imperativo comunicativo è quello di guardare il più possibile in macchina). In termini più generali, la semiotica distinguerà a questo proposito fra un’*enunciazione enunciata* e un *enunciato enunciato* (cfr. Marrone 2011b).

---

## Riferimenti bibliografici

Barthes [1953] 1985

R. Barthes, *Il grado zero della scrittura* [*Le degré zéro de l’écriture*, Paris 1953], traduzione di Giuseppe Bartolucci, Renzo Guidieri, Franco Maria Ricci, Rosetta Loy, Leonella Prato Caruso, Torino 1985.

Barthes [1957] 1974

R. Barthes, *Miti d’oggi* [*Mythologies*, Paris 1957], traduzione di Lidia Lonzi, Torino 1974.

Barthes [1960] 1994

R. Barthes, *Il problema della significazione nel cinema* [*Le problème de la signification au cinéma*, “Revue internationale de filmologie” 32-33 (1960)], in Id. *Sul cinema*, a cura di Sergio Toffetti, Genova 1994.

Barthes [1976] 1994

R. Barthes, *Sade - Pasolini* [*Sade - Pasolini*, “Le Monde” 16 giugno 1976], in Id. *Sul cinema*, a cura di Sergio Toffetti, Genova 1994.

Buttitta 1981

A. Buttitta, *La semiotica impura di P.P. Pasolini*, in P. Lendinara e C. Ruta (a cura di), *Per una storia della semiotica. Teorie e metodi*, Palermo 1981, 315-320.

Cassetti 1993

F. Cassetti, *Teorie del cinema. 1945-1990*, Milano 1993.

Celati 2001

G. Celati, *Cinema naturale*, Milano 2001.

- Deleuze [1983] 1984  
G. Deleuze, *L'immagine-movimento* [*L'image-mouvement*, Paris 1983], traduzione di Jean Paul Manganaro, Milano 1984.
- Deleuze [1985] 1989  
G. Deleuze, *L'immagine-tempo* [*L'image-temps*, Paris 1985], traduzione di Liliana Rampello, Milano 1989.
- Desogus 2018  
P. Desogus, *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Macerata 2018.
- Dusi 2003  
N. Dusi, *Il cinema come traduzione*, Torino 2003.
- Eco 1968  
U. Eco, *La struttura assente*, Milano 1968.
- Eco 1983  
U. Eco, *Tv: la trasparenza perduta*, in Id. *Sulla televisione. 1956-2015*, Milano 2018.
- Eco 1993  
U. Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Milano 1997.
- Fabbri 1997  
P. Fabbri, *Come Deleuze ci fa segno*, in Salvo Vaccaro (ed.), *Il secolo deleuziano*, Milano 1997.
- Fabbri 1998  
P. Fabbri, *L'oscuro principe spinozista. Deleuze, Hjelmslev, Bacon*, "Discipline filosofiche" VIII, n. 1 (1998), 212-221.
- Fabbri 2001  
P. Fabbri, *La svolta semiotica*, Roma-Bari 2001.
- Fabbri 2017  
P. Fabbri, *L'efficacia semiotica*, Milano 2017.
- Goffman [1959] 1969  
E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione* [*The Presentation of Self in Everyday Life*, New York 1959], traduzione di Margherita Ciacci, Bologna 1969.
- Greimas [1970] 1974  
A. J. Greimas, *Del senso* [*Du sens*, Paris 1970], traduzione di Stefano Agosti, Milano 1974.
- Greimas [1976] 2019  
A. J. Greimas, *Maupassant* [*Maupassant*, Paris 1976], traduzione di Gianfranco Marrone e Stefano Montes, Milano 2019.
- Mangano 2019  
D. Mangano, *This is not Vivian. The Photographer as a Form of Life*, "Versus" 128 (2019), 73-93.

Marrone 2011a

G. Marrone, *Addio alla Natura*, Torino 2011.

Marrone 2011b

G. Marrone, *Introduzione alla semiotica del testo*, Roma-Bari 2011.

Marrone 2016

G. Marrone, *Semiotica del gusto*, Milano 2016.

Metz 1964

Ch. Metz, *Cinéma langue ou langage*, "Communications" 4 (1964), 62-90.

Paolucci 2008

C. Paolucci, *La 'lingua scritta della realtà' tra visibile e dicibile*. Pasolini, Eco, Peirce e Deleuze, "Versus" 106 (2008), 67-83.

Paolucci 2020

C. Paolucci, *Persona. Soggettività del linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Milano 2020.

Pasolini [1965, 1972] 1999

P. P. Pasolini, *Intervento sul discorso libero indiretto*, poi in *Empirismo eretico*, Milano 1972. ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, vol. I, 1461-1489.

Pasolini [1966a, 1972] 1999

P. P. Pasolini, *La lingua scritta*, Milano 1972. ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, vol. I, 1461-1489.

Pasolini [1966b, 1972] 1999

P. P. Pasolini, *Il cinema di poesia*, "Marcatré" n. quadruplo 19-20-21-22 aprile 1966, poi in *Empirismo eretico*, Milano 1972. ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, vol. I, 1461-1489.

Pasolini [1967, 1972] 1999

P.P. Pasolini, *Il codice dei codici*, in *Empirismo Eretico*, Milano 1972 (con data in calce 1967), ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 1999, vol. I, 1611-1622.

Polidoro 2012

P. Polidoro, *Umberto Eco e il dibattito sull'iconismo*, Roma, 2012.

---

### **English abstract**

This paper reconstructs the debate raised by the thesis on cinema proposed by Pier Paolo Pasolini. In particular, two basic notions are addressed: the idea of cinema as a 'written language of reality' and the role of free indirect discourse for the establishment of a 'poetry cinema'. Pasolini is put into dialogue with Gilles Deleuze, Paolo Fabbri and other semiologists.

*keywords* / orality/literacy; cinema/reality; prose/poetry; free indirect discourse.



# Le cose e le immagini

## Dalla transustanziazione del segno alla polisemia della realtà

Davide Luglio

“Poiché il cinema non è solo un'esperienza linguistica, ma, proprio in quanto ricerca linguistica, è un'esperienza filosofica”.  
Pier Paolo Pasolini, *Poeta delle ceneri*

### Il grido e l'immagine

Può l'immagine del pensiero incontrare l'immagine cinematografica? È con questa domanda che Deleuze inizia uno dei suoi corsi sul cinema. Senza entrare nei dettagli del concetto di “image-pensée”, creato dal filosofo in questa occasione, potremmo riformulare l'interrogativo chiedendoci: può esserci convergenza tra pensiero filosofico e lavoro cinematografico, ovvero è possibile pensare filosoficamente attraverso il cinema, facendo cinema?



1 | Pasolini si specchia nella vetrina di una città africana.

Per Deleuze, che pensa che la filosofia sia una pratica che può riflettere su una pratica, una “pratica dei concetti” da valutare in funzione delle altre pratiche con cui interagisce, questo è non solo possibile ma in qualche modo evidente. Una teoria dell'immagine o una teoria del cinema non è una costruzione che si elabora “sul” cinema o “su” l'immagine, ma “sui concetti che il cinema suscita, e che sono essi stessi in rapporto con altri concetti corrispondenti ad altre pratiche” poiché è al livello “dell'interferenza delle pratiche che le cose si fanno, gli



esseri, le immagini, i concetti, ogni genere di eventi". I grandi cineasti sono "come i grandi pittori o i grandi musicisti: nessuno parla meglio di loro di quello che fanno. Ma, parlandone, diventano qualcos'altro, diventano filosofi o teorici" (Deleuze 1985, 365-366: traduzione nostre).

Di cinema, Pasolini ha parlato molto, in particolare teorizzando la propria pratica e mettendola, tra l'altro, in relazione con la propria filosofia: "Ho detto che faccio il cinema per vivere secondo la mia filosofia, cioè la voglia di vivere fisicamente sempre al livello della realtà, senza l'interruzione magico-simbolica del sistema di segni linguistico" (Pasolini [1972] 1999, 1553-1554).

Pasolini ha spesso ribadito il proprio "allucinato, infantile e pragmatico amore per la realtà" (Pasolini [1972] 1999, 1544). E sebbene il cinema fosse stato la scoperta di un mezzo espressivo che gli permettesse di rimanere nell'ambito della realtà senza interrompere "la sua continuità attraverso l'adozione di quel sistema simbolico e arbitrario che è il sistema di *linsegni*" (Pasolini [1972] 1999, 1544) va sottolineato che, quanto meno nell'analisi retrospettiva che ne offre il poeta, era questo stesso amore ad animare il suo interesse per le lingue dialettali a cominciare dal friulano:

Da cosa deriva questo mio amore per la *lingua orale*? Tanto da essere giunto adesso, venticinque anni dopo la prima adozione scritta di un suono – di un puro suono, emesso da bocche di puri parlanti – a pensare la lingua orale, come una categoria distinta da ogni *langue* e da ogni *parole*, una specie di ipo-, o meta-struttura di ogni struttura linguistica (non c'è segno, per quanto arbitrario, che, senza soluzione di continuità, attraverso decine di millenni, non sia riconducibile al grido, cioè all'espressione linguistica *orale* biologicamente necessaria)? (Pasolini [1972] 1999, 1318).

Rimanere più vicino alla realtà significa in fondo avere accesso a quello a cui permetteva di attingere la lingua del contadino friulano e poi del sottoproletario romano: un universo sostanzialmente ignorato dalla lingua e dalla cultura dominanti e una vita, *la vita*, vissuta perlopiù senza filtri, "pura", "barbara", nella sua musicalità pre-culturale che affonda le radici nella notte dei tempi.

Il grido e l'immagine cinematografica andrebbero dunque posti quasi sullo stesso piano. Tuttavia, una certa lingua orale, pura espressione biologica, possiede una caratteristica che l'immagine non ha. Il grido è infatti una realtà linguistica che sta a fondamento del segno scritto verbale, ulteriore entità linguistica. La realtà che sta a fondamento dell'immagine, secondo la *doxa* teorica, non è invece linguistica. Non lo è nella teoria della lingua e nemmeno nella semiologia contemporanea al poeta. Restituire il "puro suono, emesso da bocche di puri parlanti" significa attingere alla realtà. Ma riprodurre la realtà attraverso la sua immagine cinematografica o fotografica significa restituire attraverso uno strumento tecnico-espressivo e quindi linguistico un'entità che linguistica non è. Nel primo caso abbiamo una restituzione, nel secondo una traduzione e una trasvalutazione. Come può dunque pensare Pasolini di rimanere sempre al livello dei fenomeni muovendosi in quella caverna di spettri della realtà che è il cinematografo? Non solo, il mondo in cui si muove il cineasta mentre gira *Accattone*, *Mamma Roma* o *Teorema* è il mondo a lui contemporaneo con tutte le stigmate culturali che lo caratterizzano e che pesano nella percezione che ne hanno gli spettatori. È nota la teoria pasoliniana del cinema come lingua scritta della realtà ma è noto altresì che il cinema è un'astrazione ovvero, per l'analogia linguistica attraverso la quale il poeta guarda al cinema, l'equivalente della saussuriana *langue*. La lingua scritta della realtà è un postulato. Va da sé che un film non è mai la semplice trascrizione della realtà ed è anche evidente che questa trascrizione, se mai fosse possibile, non potrebbe interessare l'artista per l'avversione che ha sempre manifestato nei confronti di ogni espressione naturalistica. Concretamente, dunque, la lingua scritta della realtà, vale a dire il segno iconico o "l'im-segno", come dice Pasolini, è fruibile soltanto in un film che nel linguaggio ininterrotto della realtà, qualsiasi essa sia, opera prima una selezione e poi una ricomposizione o montaggio. Di che cosa sta dunque parlando il poeta quando evoca il concetto di realtà e come può l'immagine e più precisamente l'immagine cinematografica darvi accesso?

### ***Res sunt nomina***

In un testo del 1971, intitolato *Res sunt nomina*, Pasolini si scaglia contro il nominalismo in quanto teoria che guarda al linguaggio come a una sfera separata dalla realtà. Il linguaggio, pensa invece il poeta, non è il prodotto di uno spirito che si confronta col mondo come con una realtà che, nella

sua empiricità e materialità, sia qualcosa di radicalmente diverso dai nomi che gli diamo e dalle categorie che usiamo per comprenderlo. Non vi è da una parte la realtà con le sue caratteristiche e dall'altra l'uomo che, in posizione trascendentale rispetto ad essa, elabora un insieme di linguaggi che la interpretano dando vita a quell'universo meta-naturale che chiamiamo cultura. No, sostiene Pasolini, la realtà in tutte le sue manifestazioni è essa stessa linguaggio. Per questa ragione può formulare il principio fondamentale della sua filosofia, ovvero che "il cinema è la lingua scritta della realtà". Questa è il riferimento paradigmatico di cui dispone il regista, è quell'infinito bacino di potenziali elementi di linguaggio visivo che egli nomina "im-segni".

Ora è proprio questo assunto, che innerva tutta la teoria del cinema pasoliniana, che diviene oggetto di contestazioni in quegli anni in particolare da parte di Umberto Eco e Emilio Garroni (vedi sul dibattito Paolucci 2008; De Lauretis 1980; Desogus 2018). Dico in quegli anni perché trent'anni dopo, quando scrive *Kant e l'ornitorinco*, Eco avrà abbandonato le posizioni radicalmente antireferenzialiste che avevano motivato le sue critiche a Pasolini. Tra queste, quella centrale è appunto l'accusa di scambiare il segno con il suo referente e di "ridurre i fatti di cultura a fenomeni di natura" (Eco 1968, 152). Questo fa dire a Eco che Pasolini, semiologicamente parlando, è un ingenuo.

A suo avviso è frutto di ingenuità semiologica studiare le unità che costituiscono il linguaggio del cinema, ovvero i cinèmi, come elementi dotati di proprietà legate alla realtà. Nessuna immagine instaura con ciò che riproduce una somiglianza non mediata, "naturale" o "istintiva"; nessun cinèma, o icona in generale, stabilisce uno spontaneo rapporto di analogia con il reale. Come Eco mostra negli *Appunti per una semiologia della comunicazione visiva* (Eco 1967), la semiotica considera qualsiasi tipo di segno un fatto di cultura che in virtù di questo suo statuto può essere interpretato solo alla luce di un codice socialmente condiviso, che conduce ad attribuire un contenuto a una data formazione espressiva.

Eco, insomma, al contrario di Pasolini si attesta su posizioni nominaliste. Egli intende togliere ogni residuo naturalistico alla dimensione del segno, la realtà ha sempre una consistenza culturale e sociale, ed entra a far parte

del dominio della semiotica solo attraverso i codici che la rendono disponibile negli scambi comunicativi.

A *Res sunt nomina* si aggiungono almeno altri due testi, *Il non verbale come altra verbalità* e *Il codice dei codici*, in cui Pasolini cerca di precisare il proprio pensiero e di rispondere alle accuse di ingenuità. Come scrive Deleuze, che è uno dei primi a capire profondamente la posizione di Pasolini: “il destino dell’ingegnoso è di sembrare troppo ingenuo agli occhi degli ingenui troppo eruditi”. Il carattere ingegnoso dell’assunto filosofico pasoliniano, ovvero che il cinema è la lingua scritta della realtà, sta infatti nel tentativo di superare la distinzione che pongono i semiologi tra natura e cultura in direzione non tanto di una naturalizzazione del codice linguistico quanto di una culturalizzazione radicale della realtà assunta come naturale. È quanto spiega Pasolini ne *Il codice dei codici* rivolgendosi a Umberto Eco:

Caro Eco, le cose stanno esattamente al contrario di come tu le interpreti. Che io sia ingenuo, non c’è dubbio: e anzi, poiché non sono – con tutta la violenza di un maniaco anche nel non voler esserlo – un piccolo-borghese – non ho paura dell’ingenuità: sono felice di essere ingenuo, e anche magari qualche volta ridicolo. Ma non era certamente questo che tu volevi dire: hai detto “ingenuità” come eufemismo per “sprovvedutezza”. Sarei disposto ad accettare anche la sprovvedutezza (che c’è), ma non in questo caso. Perché tutte le mie caotiche pagine su questo argomento (codice del cinema uguale codice della realtà, nell’ambito di una Semiologia Generale) tendono a portare la Semiologia alla definitiva culturalizzazione della natura (ho ripetuto sette otto volte che una Semiologia Generale della realtà sarebbe una filosofia che interpreta la realtà come linguaggio). Io vorrei cioè che si andasse fino in fondo. Non vorrei arrestarmi sul ciglio dell’abisso su cui tu ti fermi (Pasolini [1972] 1999, 1614).

L’abisso al quale fa riferimento Pasolini sono i “rapporti sensoriali che costituiscono la nostra conoscenza psicofisica della realtà naturale che si attua secondo il più *sottostante* (ma ciò nondimeno *interagente*) dei codici” (Pasolini [1972] 1999, 1615). Tali rapporti attraversano tutta la realtà senza soluzione di continuità ed essi, poniamo la relazione tra un toro e un drappo rosso, tra un gatto e un topolino, tra un navigatore e un cielo che all’orizzonte si fa improvvisamente nero ecc. sono chiaramente

rapporti di carattere semiologico. In *Kant e l'ornitorinco* che, come dicevo, può essere letto come una palinodia delle critiche mosse a Pasolini negli anni '60, il semiologo bolognese riformula quasi negli stessi termini l'idea pasoliniana quando scrive:

In tal senso la condizione elementare della semiosi sarebbe uno stato fisico per cui una struttura è disposta a interagire con un'altra (Prodi avrebbe detto: "è disposta a essere letta da"). In un dibattito svoltosi tra immunologi e semiotici, e in cui gli immunologi sostenevano che a livello cellulare avvenivano fenomeni di "comunicazione" [...] la posta in gioco era di decidere se alcuni fenomeni di "riconoscimento" da parte di linfociti nel sistema immunitario potevano essere trattati in termini di "segno", "significato", "interpretazione" [...]. Rimango sempre cauto nell'estendere oltre la soglia inferiore della semiosi termini che indicano fenomeni cognitivi superiori; ma è certo che bisogna postulare quello che ora sto chiamando iconismo primario per spiegare perché e come "i linfociti T hanno la capacità di distinguere i macrofagi infetti da quelli normali perché riconoscono come segni di anormalità piccoli frammenti di batteri sulla superficie del macrofago" (Eco 1997, 92).

Ciò a cui allude qui Eco è quello che Pasolini esprime, non senza ambiguità, dicendo che intende "portare la semiologia alla definitiva culturizzazione della natura" (Pasolini [1972] 1999, 1614). Tale intento corrisponde alla volontà di mostrare che il codice della realtà è naturalmente un codice semiologico, in altri termini che esso funziona come un codice culturale senza per questo essere il frutto di un'operazione di astrazione convenzionale relativa a una data cultura. Insomma la realtà, spiega Pasolini, è un tutto auto-rivelantesi e prima di essere oggetto di interpretazione di un codice culturale, ogni suo elemento mostra se stesso, mostra il miracolo della sua esistenza. L'importanza del linguaggio del cinema risiede quindi nella sua capacità di rivelare il codice primario della realtà e dunque la sua forma preculturale, barbara, primitiva, non ancora convenzionalizzata perché svincolata da ogni astrazione linguistica.

Pasolini conclude il proprio ragionamento accusando il suo avversario di mancanza di coraggio: riparandosi dietro la nozione di codice culturale, Eco non sarebbe capace di ammettere l'esistenza di questo fuori non

convenzionalizzato, un fuori cioè fatto di pure occorrenze singolari, di cui la scrittura per mezzo di immagini mostrerebbe la natura linguistica. Lo invita quindi a guardare oltre il ciglio dell'abisso, oltre la convenzione, attraverso il riconoscimento del ruolo della percezione nell'interazione prelinguistica con le cose.

### **Sotto la *crasse spirituelle*, l'immagine**

È molto probabile, come ha proposto Hervé Joubert-Laurencin, che Pasolini sia stato un lettore precoce di André Bazin (cfr. Joubert-Laurencin 1987 e 1995) di cui pubblicherà *Che cosa è il cinema* nel 1972 nella collana che dirigeva per Garzanti. *Che cosa è il cinema* è del resto il titolo, probabile omaggio a Bazin, che aveva pensato per il suo progetto di film comico in dodici episodi che avrebbe dovuto illustrare la sua semiologia del cinema e di cui girò soltanto *La terra vista dalla luna* e *Che cosa sono le nuvole*. Al di là di alcune apparenti divergenze di fondo che attengono per lo più al filtro linguistico utilizzato da Pasolini per parlare del cinema e alla distinzione essenziale tra *cinema-langue* e *film-parole*, bisogna riconoscere che le più importanti proposte teoriche del cineasta italiano trovano una forte risonanza, se non la loro fonte, negli scritti del critico francese. Lasciando per ora da parte una rassegna sistematica delle convergenze tra le due proposte teoriche, vorremmo concentrarci sulla questione centrale del realismo dell'immagine cinematografica. In un articolo del 1948, significativamente intitolato *Le réalisme cinématographique et l'École italienne de la libération*, Bazin osserva che anche a supporre che il "cinema totale" fosse oggi possibile – dove per cinema totale si deve intendere la riproduzione completa della realtà analogamente all'"infinito piano sequenza" di cui parla Pasolini – con questo non faremmo altro che tornare *sic et simpliciter* alla realtà. Ma la riproduzione totale, immediata e oggettiva di essa, osserva Bazin, ha ben poco a che vedere col realismo cinematografico. Al contrario, è realista ogni sistema espressivo, ogni procedimento narrativo atto a far apparire sullo schermo un *surplus* di realtà. Per quanto in questo articolo Bazin sottolinei il carattere illusorio del procedimento cinematografico – che "sostituisce alla realtà iniziale un'illusione di realtà frutto di un complesso insieme di astrazione (il bianco e nero, la superficie piatta), di convenzioni (ad esempio le leggi del montaggio) e di autentica realtà" (Bazin 2002, 270) – in un testo precedente, intitolato *Ontologia dell'immagine fotografica* (1945), egli sottolinea la capacità che ha la fotografia di forzare

lo spettatore “a credere nell’oggetto rappresentato, effettivamente ripresentato, cioè reso presente nel tempo e nello spazio. La fotografia si avvale di un *transfert* di realtà dalla cosa alla sua riproduzione” (Bazin 2002, 14). Tale credenza, però, non è il risultato di una semplice illusione ma della portata ontologica dell’immagine che opera uno specifico svelamento dell’essere della realtà. In effetti, scrive Bazin:

Le virtualità estetiche della fotografia risiedono nella rivelazione del reale. Quel riflesso sul marciapiede bagnato, quel gesto di un bambino, non mi era dato distinguerli nella trama del mondo esteriore; solo l’impassibilità dell’obbiettivo, spogliando l’oggetto dalle abitudini e dai pregiudizi, da tutte le scorie spirituali in cui l’avvolgeva la mia percezione, poteva restituirgli quella verginità che ora coglie la mia attenzione e suscita il mio amore. Sulla fotografia, immagine naturale di un mondo che non sapevamo o non potevamo vedere, la natura finalmente fa più che imitare l’arte: essa imita l’artista (Bazin 2002, 16).

Esiste, in altri termini un “fuori” non convenzionalizzato, fatto di pure occorrenze singolari, come scrive Pasolini, che l’immagine fotografica è in grado di catturare. Certo, Bazin non si esprime sulla sostanza segnica della realtà. Ma, alludendo a una natura artista, sottintende di fatto che l’oggetto colto dall’obbiettivo non è altro che espressione, linguaggio, analoghi a quelli dell’arte. L’obbiettivo, insomma, ci consente di accedere a una percezione purificata da ogni connotazione e così “di ammirare attraverso la sua riproduzione l’originale che i nostri occhi non avrebbero saputo amare” (Bazin 2002, 16).

Bazin, come dicevo, non propone un approccio semiologico all’immagine preferendo parlare di ontologia. È però chiaro che l’essere in questione non è una realtà che nella sua coseità sarebbe distinta dalla sua espressione. Al contrario, la realtà è l’essere in quanto espressività e questa possiede due caratteristiche essenziali: è singolare, ovvero è sottratta, grazie al lavoro dell’obbiettivo, dallo spazio-tempo della percezione quotidiana, ed è priva di abitudini e pregiudizi, ovvero delle denotazioni e delle connotazioni di cui è oggetto nell’ambito della visione ordinaria. L’accento posto da Bazin sulla percezione e i suoi limiti e qualità ci permette di sottolineare un aspetto del discorso sul rapporto realtà-immagine particolarmente importante e sul quale Pasolini, a modo suo, ha

insistito nell'articolo *Res sunt nomina*. Vale a dire che non vi è nessun piano ordinario della realtà. Essa, in quanto tale, non possiede né un ordine né un significato. Tanto il piano denotativo quanto il piano connotativo della realtà sono il risultato della nostra percezione e l'immagine ci aiuta a capirlo disessenzializzando l'oggetto e restituendolo alla purezza del suo essere che non è altro che potenzialità di significato e di senso e cioè appunto espressività.

Resta da chiedersi che cosa sia sul piano più strettamente semiologico tale espressività dell'immagine. Se l'essere è espressività, infatti, esso deve potersi esprimere in quanto essere al di qua di ogni denotazione e connotazione. In altri termini, qual è il segno, il marchio espressivo dell'essere? Lo spessore filosofico di questa domanda non eccede affatto le preoccupazioni poetiche pasoliniane a riprova di quanto immagine-pensiero e immagine-cinematografica si incontrino nella sua riflessione teorica. La troviamo implicitamente formulata, infatti, in uno dei testi precedentemente citati, ovvero *Il non verbale come altra verbalità*. Si chiede Pasolini:

Che io sappia, tutta la linguistica "scientifica", fino allo strutturalismo compreso, col grande De Saussure ecc., nel definire il rapporto tra segno e significato, ha sempre ignorato il momento magico originario; naturalmente, la linguistica è scienza, e scienza dell'Ottocento e del primo Novecento – quando ancora vigevo il Razzismo allo stato puro e innocente ecc. – la grande Europa – la grande borghesia bianca ecc. – la magia era tutta di colore. Che cosa fa il "segno" del "significato": lo "significa"? È una tautologia? Lo indica? Non è scientifico? Vi si identifica? È vecchia bega tra *nomen* e *res* ecc. ecc. In realtà non c'è "significato": perché anche il significato è un segno (Pasolini [1972] 1999, 1593-1594).

Il "momento magico originario" è naturalmente quello dell'associazione tra segno e significato. Ponendosi ancora una volta sul piano del rapporto tra *res* e *nomen*, Pasolini ribadisce la natura segnica della *res*, che chiama significato. Sul piano della realtà noi non abbiamo mai significati o *res* ma soltanto segni o significanti. Il significato, la *res*, non è altro che una fissazione storica del segno, il frutto di un processo che Pasolini chiama "traduzione":



Le lingue scritto-parlate sono traduzioni per evocazione; le lingue audiovisive (cinema) sono traduzioni per riproduzione. Il Linguaggio tradotto, dunque, è sempre il linguaggio non verbale della Realtà (Pasolini [1971] 1999, 1595).

La scelta della metafora della traduzione è particolarmente interessante perché offre un'indicazione essenziale per rispondere alla domanda che ponevamo, ovvero: quale sia l'indicatore, il segno dell'espressività dell'essere o, per dirlo altrimenti, dell'essere in quanto pura espressione a monte di ogni significato. La traduzione, infatti, è un'operazione che non può mai avvenire senza residui. In essa la fonte è inesauribile e irriducibile. La lingua di partenza e la lingua di arrivo sono due parallele che corrono all'infinito senza mai incontrarsi e sovrapporsi. Ora è precisamente la natura residuale dell'essere o della Realtà rispetto alla sua traduzione a costituire il segno della sua espressività. L'espressività dell'essere resiste, insomma, alle sue traduzioni, parole o immagini che siano.

### **Il senso ottuso dell'immagine**

Se volessimo trovare un'esplicitazione del discorso pasoliniano o forse, addirittura, un'altra sua fonte, potremmo guardare a quello che Roland Barthes scriveva all'incirca un anno prima in un saggio dedicato al cinema di Eisenstein intitolato *Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein*, pubblicato sui "Cahiers du cinéma" nel 1970. Analizzando alcuni fotogrammi di *Ivan il terribile* di Eisenstein, Barthes distingue prima due livelli di lettura dell'immagine: un primo livello, comunicativo, che riunisce tutte le informazioni e il sapere relativi agli elementi presenti nell'immagine e al contesto in cui si inserisce. Poi un secondo livello, quello del significato, che contiene al suo interno vari tipi di lettura simbolica (referenziale, diegetica, storica) e che presuppone un'analisi semiotica più elaborata del primo: una "semiotica o neo-semiotica, aperta, non tanto alla scienza del messaggio quanto alle scienze del simbolico (psicanalisi, economia, drammaturgia)" (Barthes [1970] 2002, 485-86).

A ben guardare però, aggiunge Barthes, a questi due livelli, che sembrano poter esaurire l'approccio semiotico dell'immagine, se ne aggiunge un terzo che nomina, al seguito di Kristeva, della "significanza". Si tratta di un

livello che non ci riconduce al significato ma al significante e a quello che in esso non appartiene né all'ordine comunicativo o denotativo né all'ordine simbolico o connotativo. A questo livello la percezione non si risolve in un'intellezione ma in un'interrogazione, forse anche in un dubbio e comunque in qualcosa di indecidibile che è dell'ordine del "poetico". Lasciando da parte il primo livello, puramente referenziale, Barthes si concentra sul secondo e sul terzo e, opponendo l'uno all'altro, nomina il secondo "senso ovvio" e il terzo "senso ottuso". Ovvio significa etimologicamente "che va incontro" e si tratta in effetti di un senso intenzionale, per quanto costruito simbolicamente, che l'autore destina al fruitore. Ottuso rimanda invece etimologicamente all'azione di battere, percuotere una punta per smussarne l'acutezza o l'affilatezza, e indica infatti un senso aggiuntivo, una sorta di "supplemento che il mio intelletto non riesce ad assorbire, al tempo stesso ostinato e sfuggente, senza presa ed elusivo" (Barthes [1970] 2002, 488). Ma il termine rimanda anche all'angolo ottuso, più aperto dell'angolo retto e l'apertura, aggiunge Barthes, è proprio la caratteristica di questo terzo senso che si dispiega nell'infinito del linguaggio al di fuori della cultura, del sapere e dell'informazione.

Barthes cerca di descrivere il valore del senso ottuso a partire da alcuni fotogrammi di Eisenstein concentrandosi su dei particolari, la barba posticcia di Ivan, il cappello e i tratti del viso di una vecchia che piange per il dolore. Cerca di farlo emergere dal contrasto che operano certi minimi dettagli rispetto all'intenzione dell'immagine come se dovesse scaturire dalla contraddizione tra la verità dell'intenzione autoriale e il suo necessario e in parte involontario travestimento ("dire il contrario senza rinunciare alla cosa contraddetta") in una sorta di inconcettualizzabile *coincidentia oppositorum*. Nelle pagine dedicate a Eisenstein, Barthes mette visibilmente in scena la difficoltà che incontra il critico a render conto di questo terzo senso e la difficoltà è relativa all'irrazionalità, per così dire, che lo caratterizza e che fa sì che non sia circoscrivibile concettualmente anche perché, se lo si eliminasse dalle immagini analizzate, né il primo senso, quello comunicativo, né il secondo, quello simbolico, ne soffrirebbero minimamente:

il senso ottuso non è situato strutturalmente, un semantologo non ammetterà la sua esistenza oggettiva (ma poi che cos'è una lettura

oggettiva?), e se mi appare in modo evidente (a me), è forse *anche* (per ora) per lo stesso motivo 'aberrante' che *obbligava* soltanto il povero Saussure a sentire una voce enigmatica, incausata e ossessiva, quella dell'anagramma, nel verso arcaico [...] il senso ottuso è un significante senza significato e da qui deriva la difficoltà a definirlo: la mia lettura resta sospesa tra l'immagine e la sua descrizione, tra la definizione e l'approssimazione. La ragione per cui non si può descrivere il senso ottuso è che, contrariamente al senso ovvio, non copia nulla: come descrivere ciò che non rappresenta nulla? (Barthes [1970] 2002, 500)

Appare dunque chiaro che il senso ottuso rimanda a ciò che nel significante resiste al significato, ovvero alla sedimentazione e alla fissazione storiche del senso. Riprendendo la metafora pasoliniana, potremmo dire che il senso ottuso è ciò che nella realtà resiste alla sua traduzione e che l'immagine fotografica – traduzione per riproduzione – può dare a vedere come caratteristica dell'espressività della Realtà, ovvero la sua irriducibilità a un significato. Ciò che rivela il senso ottuso, precisa infatti Barthes, è che

[...] il significante (il terzo senso) non si riempie; esso è in uno stato permanente di *deplezione* (termine della linguistica, che designa i verbi vuoti, utili a tutto, come precisamente, in francese, il verbo *fare*); potremmo dire anche, inversamente – e sarebbe altrettanto esatto – che questo stesso significante non si svuota (non riesce a svuotarsi); si mantiene in uno stato di perpetuo eretismo; in esso il desiderio non giunge a quello spasmo del significato che, di solito, fa ricadere voluttuosamente il soggetto nella pace delle nominazioni. Infine, il senso ottuso può essere visto come un *accento*, la forma stessa di un'emergenza, di una piega (o addirittura di una brutta piega), da cui è segnato il pesante drappo delle informazioni e dei significati. Se potesse essere descritto (contraddizione nei termini), avrebbe la stessa sostanza dell'*haiku* giapponese: gesto anaforico senza contenuto significativo, sorta di cicatrice da cui è sbarrato il senso (la voglia di senso) (Barthes [1970] 2002, 501).

È abbastanza chiaro, dunque, che la prospettiva semiologica attraverso la quale Barthes guarda all'immagine giunge allo stesso risultato a cui era pervenuto da un punto di vista ontologico Bazin e a cui giungerà, di lì a poco, con un approccio linguistico, Pasolini. Il "terzo senso", di cui parla

Barthes, mette in evidenza ciò che nella riproduzione fotografica della realtà può resistere al significato e per ciò stesso rivelare la sua espressività, quel *surplus* di realtà che la percezione quotidiana, spiegava Bazin, finisce per occultare. Certo, Barthes è meno interessato dal rapporto immagine-realtà che dalle possibilità che il terzo senso offre in materia di testualizzazione, in senso kristeviano, del linguaggio cinematografico. Ma la possibilità di testualizzare, ovvero di passare dal linguaggio alla significanza cinematografici, in altri termini di sottrarre il film alle modalità di lettura convenzionali, riposa sull'espressività di ciò che è catturato nel fotogramma, su quel significante che non "si svuota", "non riesce a svuotarsi" e che "si mantiene in uno stato di perpetuo eretismo".

### **Atene africana**

Per Bazin, lo abbiamo visto, ciò che evidenzia per la prima volta la tecnica fotografica è il fatto che la natura imita l'artista. Può sembrare un paradosso, è in ogni caso un rovesciamento del principio kantiano e poi romantico dell'arte come prodotto di un genio al quale è la natura stessa a dettare le regole della creazione artistica. Per Bazin, come per Pasolini, invece, è l'artista il modello attraverso il quale pensare e interpretare la creazione della natura. Concretamente, ciò significa, contrariamente a quanto postula l'estetica kantiana, ad esempio, che l'arte non si distingue dalla natura dal punto di vista della causalità: non vi è da una parte l'arte prodotta dalla libertà dell'artista e dall'altra la natura prodotta meccanicamente dalle leggi che la governano. Ciò che l'immagine e segnatamente l'immagine cinematografica mi insegna, insiste Pasolini, è che il mio rapporto con la realtà è linguistico o, se vogliamo, semiologico. Ma ciò non significa soltanto che io mi comporto semiologicamente nei confronti di un segno linguistico nello stesso modo, che questo sia nella realtà o su uno schermo. Ciò significa che le potenzialità che quel segno ha sullo schermo le ha anche nella realtà, anzi, le ha sullo schermo, perché le ha nella realtà. Se vi è libertà artistica sullo schermo ciò è dovuto al fatto che la realtà è liberamente artistica, che la sua essenza è libera espressività. Torneremo più avanti sulle importanti conseguenze politiche di questo assunto. Osserviamo intanto che è a questo che si deve l'insistenza pasoliniana sulla finzione di un 'cifratore' della realtà:

la *res* è un *nomen* perché come tale va sentita o letta o decifrata. Resta, ripeto, il mistero del Cifratore. Un cattolico direbbe Dio, che attraverso la

polisemia infinita di un'infinità di "cose come parole" (ivi compresa la lingua umana scritto-parlata) si esprime. (Il nominalismo riguarda soltanto la lingua scritto-parlata, come operazione arcaica e magica, fissata poi in una convenzione – che non ha perso i suoi caratteri evocativi) (Pasolini [1972]1999, 1586).

Presupporre un cifratore della realtà è una finzione utile, infatti, a 'liberare' e garantire l'espressività della realtà, a darle, per così dire, un fondamento. Al cinema principalmente, e più generalmente alla poesia, è invece devoluto il compito di offrirne la dimostrazione e questa, in Pasolini, possiede un nome specifico: 'transustanziazione'. In questo quadro teorico la scelta di questo termine risulta particolarmente significativa. La 'transustanziazione', infatti, è un termine della teologia cattolica che designa la totale conversione della sostanza del pane e del vino nella sostanza del corpo e del sangue di Cristo. Paradossalmente, dunque, l'immagine filmica, lungi dall'essere una riproduzione derealizzata della realtà, è al contrario il procedimento attraverso il quale il segno prelevato dalla realtà può ritrovare corpo e sangue ovvero, per dirla con Bazin, il suo *surplus* di realtà.

L'espedito utilizzato da Pasolini per illustrare tale procedimento è la narrazione dell'iter di un segno dalla realtà allo schermo e da questo al film. Il segno in questione si chiama Joaquim:

Prendiamo questo Joaquim: egli si presenta ai miei occhi, in un ambiente (la spiaggia di Barra, sotto il Corcovado), e si esprime, prima con la pura e semplice presenza fisica, il suo corpo; poi con la mimica (il modo di camminare non solo espressivo in sé, ma reso appositamente tale per comunicare certe cose e in un certo modo all'osservatore), infine con la lingua orale. Ma questi tre mezzi del suo esprimersi non sono che tre momenti di un solo linguaggio: il linguaggio di Joaquim vivente (Pasolini [1971] 1999, 1585).

Pasolini immagina poi di trasportare il corpo di Joaquim dalla spiaggia allo schermo, non in un film, ma astrattamente su uno schermo, come in un piano sequenza infinito come soggettiva dell'osservatore. Sia qua che là la percezione di Joaquim come segno rimane invariata perché "Joaquim vivente è segno di se stesso, in quanto ogni *res* è *nomen*, cioè segno"

(Pasolini [1971] 1999, 1587). Se ora trasportassimo Joaquim da uno schermo astratto allo schermo dove si proietta un film, in altri termini se lo togliessimo da un contesto comunicativo per inserirlo in un contesto espressivo, che cosa avverrebbe? Nulla sul piano del segno, Joaquim rimarrebbe sempre il segno di se stesso, ma cambierebbe la sua funzione che da strumentale diverrebbe estetica, esattamente come se invece di leggere il nome Joaquim in un elenco telefonico lo leggessimo in una poesia. In tale passaggio, dallo strumentale all'estetico, "i segni subiscono una 'transustanziazione' semantica. Anziché soddisfare un'attesa, la deludono (Jakobson)" (Pasolini [1971] 1999, 1588). Pasolini rimanda a Jakobson ma avrebbe potuto rinviare al senso ottuso di Barthes e infatti aggiunge:

In cosa consiste la transustanziazione semantica di un segno quando questo passa dal campo comunicativo al campo espressivo? Consiste specialmente in una sua infinitamente maggiore disposizione alla polisemia. Molte persone intelligenti [...] affermano che una *res* al cinema (essi intendono in un film - empirici, in questo campo, come sono) è irrimediabilmente monosemica: essa è quella che è, senza lasciar spazio all'immaginazione dello spettatore. Chi dice questo non tiene conto: a) Che la realtà è un linguaggio, e anche nella vita reale, come dialogo pragmatico tra noi e le cose (comprendenti il nostro corpo), mai, nulla è rigidamente monosemico: al contrario quasi tutto è enigmatico perché potenzialmente polisemico [...] Da ciò si deduce una polisemia e quindi una enigmaticità "naturale" (pragmatica) nelle Cose. Si può scrivere o leggere poesia anche semplicemente vivendo (Pasolini [1971] 1999, 1588-89).

Se la transustanziazione è possibile, dunque, ciò è soltanto perché il film esalta in qualche modo "l'enigmaticità 'naturale'" e "pragmatica" della realtà. Non è forse stato sottolineato abbastanza, insomma, che il cinema per Pasolini è lì per ricordare che la poesia si fa innanzitutto vivendo.

Più o meno nello stesso periodo in cui immagina la figura di Joaquim per illustrare la sua teoria della transustanziazione semantica, il cineasta gira *Appunti per un Orestide africana*. L'immagine su cui si apre quest'opera straordinaria è un primo piano di Pasolini che si specchia in una vetrina. La voce *off* del regista dice: "Mi sto specchiando con la macchina da presa nella vetrina del negozio di una città africana" [Fig. 1] e poi aggiunge:

“sono venuto evidentemente a girare, ma a girare che cosa? Non un documentario, non un film, sono venuto a girare degli appunti per un film”. Come ho già avuto modo di sottolineare (Luglio 2015), si tratta di un inizio a prima vista enigmatico e che naturalmente non può essere considerato un puro vezzo. Esso, infatti, va sicuramente messo in relazione con una dichiarazione rilasciata da Pasolini in un'intervista apparsa su “Cinema e film” nell'inverno 1966-67 e inclusa in *Empirismo eretico* col titolo *Battute sul cinema*. In questa intervista, alla domanda: “ci è rimasta a ronzare in testa la sua idea della ‘semiologia della realtà’: può darci qualche precisazione?” Pasolini risponde:

Be'. Sì. Il titolo del libro in cui raccoglierò i miei saggi sul cinema [...] si intitolerà forse *Il cinema come semiologia della realtà*. Mi è successo, insomma, quello che succederebbe a un tale che facesse delle ricerche sul funzionamento dello specchio. Egli si mette davanti allo specchio, e lo osserva, lo esamina, prende appunti: e infine cosa vede? Se stesso. Di che cosa si accorge? Della sua presenza materiale e fisica. Lo studio dello specchio lo riporta fatalmente allo studio di se stesso. Così succede a chi studia il cinema: siccome il cinema riproduce la realtà, finisce col ricondurre allo studio della realtà. Ma in un modo nuovo e speciale, come se la realtà fosse stata scoperta attraverso la sua riproduzione, e certi suoi meccanismi espressivi fossero saltati fuori solo in questa nuova situazione “riflessa”. Il cinema, infatti, riproducendo la realtà, ne evidenzia la sua espressività, che ci poteva essere sfuggita. Ne fa, insomma, una semiologia naturale (Pasolini [1966-67] 1999, 1548).

La lunghezza di quella inquadratura iniziale in primo piano dà la misura del modo in cui saranno girati gli appunti, costruiti soffermandosi spesso a lungo su singole inquadrature che alternano primissimi piani a primi piani e piani medi quando si tratta, ad esempio, di individuare i personaggi dell'*Orestiade* in giro per la Tanzania e l'Uganda. Senza entrare nella dimensione ideologica del progetto pasoliniano e per soffermarci soltanto sull'evidenziazione dell'espressività della realtà, possiamo osservare che Pasolini sottopone lo spettatore a una triplice procedura di straniamento. La prima, e la più evidente, consiste nell'individuazione della profondità mitica e dello spessore tragico-poetico dei personaggi di Eschilo tra la gente comune, immersa nella propria quotidianità, nell'Africa degli anni '70. Questo primo straniamento è storico, geografico e socio-

culturale. Naturalmente Pasolini non è il primo a proporre l'attualizzazione di una tragedia antica ma è sicuramente il primo a proporre l'attualizzazione sotto forma di *repérage*. E in questo consiste il secondo livello di straniamento. Il regista non ci immerge in una narrazione o in una ricostituzione. Anzi, liquida la questione del racconto dell'*Oresteia* attraverso un breve riassunto iniziale durante il quale, del resto, le immagini della città africana che scorrono sullo schermo sembrano un mero sottofondo senza reale aggancio con la trama. Tutto cambia, invece, quando ha inizio l'individuazione dei personaggi, quando la voce narrante di Pasolini, soffermandosi su un giovane seduto, o su un vecchio contadino nei campi, ci dice: "questo potrebbe essere un Agamennone" (fig. 2) e "anche questo. Il vecchio Agamennone che torna stanco dalla guerra di Troia" [Fig. 3]. Allora, soffermandosi su ognuno e inquadrandoli in piani diversi, il regista costringe lo spettatore a fare in qualche modo l'esperienza di un puro segno. La *res* contadino della Tanzania scompare per lasciare lo spazio alla pura realtà, ovvero al *nomen*, al significante che magicamente, ovvero espressivamente, ci appare come un possibile Agamennone o un verosimile Oreste [Fig. 4]. La 'transustanziazione' del segno avviene sotto i nostri occhi in modo stupefacente anche quando dal personaggio si passa all'azione, come nel caso del gesto magico di Cassandra [Fig. 5]. L'enigmaticità e la polisemicità della realtà si materializzano sotto il nostro sguardo tanto più che i referenti Agamennone, Oreste o il gesto di Cassandra sono necessariamente puramente immaginari. Il terzo livello di straniamento è invece interno, in quanto propriamente cinematografico. Esso ha a che vedere con la forma dell'appunto e la scelta di non proporre una diegesi filmica classica, ovvero di non inserire la realtà nello spazio-tempo di un film che riprenda l'*Orestide* di Eschilo. Per capire il senso di questo livello di straniamento ci soccorre ancora una volta il testo precedentemente citato di Roland Barthes, dedicato al "terzo senso" e significativamente all'analisi, come precisa il sottotitolo, di alcuni fotogrammi di Eisenstein.

Come abbiamo visto il terzo senso, o senso ottuso, indica il passaggio dal linguaggio alla significanza la quale, precisa Barthes in conclusione del suo saggio, costituisce l'essenza stessa del cinema e che propone di designare con l'espressione: "il filmico". In quanto essenza, il filmico è un'astrazione e sta al film come il romanzesco al romanzo. Per lo più, dunque, e per quanto paradossale possa sembrare, il filmico non può



essere individuato *in corpore vili*, in un film, perché l'essenza del cinema, insiste Barthes, non è nel movimento e nel montaggio sintagmatico, bensì nel fotogramma. Questo, infatti, "ci libera dalla costrizione del tempo filmico; una costrizione forte che fa ostacolo a ciò che potremmo chiamare la nascita adulta del film (nato tecnicamente, a volte anche esteticamente, il film deve ancora nascere teoricamente)". In altri termini, citando Eisenstein, Barthes invita a spostare il centro di gravità del film "all'interno del frammento, negli elementi inclusi nell'immagine stessa. Il centro di gravità non è più l'elemento 'tra le inquadrature' – l'urto, ma l'elemento 'nell'inquadratura' – l'accentuazione va posta all'interno del frammento" (Barthes [1970] 2002, 505). Leggere filmicamente un film implica insomma che si "scruti" il frammento affrancandosi dall'illusione referenziale che contribuiscono a creare il movimento e la temporalità dettati dalla diegesi del film. La scelta pasoliniana dell'*appunto* può trovare qui una sua spiegazione. Privilegiare l'inquadratura, il singolo frammento o appunto, significa sovvertire la logica dinamica e temporale sulla quale è costruita la convenzione linguistica cinematografica e pertanto contribuire a fare quella "semiologia della realtà" che passa per la transustanziazione del segno. È a questa questione, del resto, che Deleuze ha dedicato l'essenziale de *L'image-temps* ed è a questo, in parte, che allude quando afferma che:

La situazione puramente ottica e sonora suscita una funzione di veggenza, al tempo stesso fantasma e constatazione, critica e compassione, mentre le situazioni senso-motorie, per quanto violente siano, si rivolgono a una funzione visiva pragmatica che tollera o sopporta all'incirca qualsiasi cosa, a partire dal momento in cui è colta in un sistema di azioni e reazioni (Deleuze 1985, 30).

La questione, detto altrimenti, è come passare dal *cliché* all'immagine. E questa è una questione innanzitutto politica. Per Deleuze, al seguito di Bergson, il *cliché* è sempre un'immagine senso-motoria ovvero filtrata dal nostro interesse che la amputa di una parte dandoci a vedere meno di quello che contiene. Vediamo ciò che ci conviene vedere, la nostra è una percezione coatta, per interessi esterni o esigenze interiori. Ma qualora i nostri "schemi senso-motori si inceppassero o si rompessero, allora potrebbe apparire un altro tipo di immagine: un'immagine ottico-sonora pura [...]" (Deleuze 1985, 33). Per Pasolini – "non credo a un cinema di

poesia lirica ottenuta attraverso il montaggio e l'exasperazione della tecnica" (Pasolini [1967] 1999, 1581) come poi per Deleuze, per passare dal cliché all'immagine non bastano gli artifici formali. La parodia, l'ironia, lo svuotamento dall'interno o l'espressionismo non bastano. Alterare il legame senso-motorio non è sufficiente. "È necessario aggiungere all'immagine ottico-sonora delle forze immense che non sono quelle di una coscienza semplicemente intellettuale, o anche sociale, ma una profonda intuizione vitale" (Deleuze 1985, 33-34). Ma non è appunto questo che intende Pasolini quando afferma che "si può scrivere o leggere poesia anche semplicemente vivendo"? Se il *cliché* è l'immagine priva della sostanza espressiva della realtà, quella che potremmo anche semplicemente definire poesia, in che modo la transustanziazione filmica del contadino africano può portare con sé "una profonda intuizione vitale"?

### **Crede nel mondo**

Per Pasolini il cinema, lo abbiamo ripetuto più volte, è un modo per realizzare una semiologia della realtà. Esso è, in altri termini, un modo per esplorare le possibilità della realtà. Scoprire, al di là dei *clichés*, che la realtà è un serbatoio di possibili, è un modo per aiutare a liberarsi da quella *crasse spirituelle*, da quelle scorie che, come diceva Bazin, non solo atrofizzano la percezione ma con essa anche il nostro spirito.

Transustanziare la realtà è insomma un modo per tornare a credere che un'altra realtà non solo è possibile, ma è possibile perché possiamo farla esistere. In *Qu'est-ce que la philosophie* Deleuze, interrogandosi sulla condizione moderna, individua nella crisi del legame che ci unisce alla realtà la sua specificità. Il problema sembra essere oggi

l'esistenza di colui che ancora crede nel mondo, non tanto all'esistenza del mondo, ma alle sue possibilità sul piano dei movimenti e delle intensità per far nascere ancora dei nuovi modi di esistenza, più vicini agli animali e alle rocce. Può darsi che credere in questo mondo, in questa vita, sia divenuto per noi il compito più difficile, o il compito di un modo di esistere da scoprire sul piano di immanenza che è il nostro oggi. È la conversione empiristica (abbiamo tante ragioni di non credere al mondo degli uomini, abbiamo perso il mondo, peggio che perdere una fidanzata, un figlio o un dio...). Sì, il problema è cambiato (Deleuze 1991/2005, 72).

Il grande dato della modernità, per Deleuze, è che non crediamo più in questo mondo, e non crediamo nemmeno agli eventi più importanti della nostra vita, all'amore, alla morte come se non ci riguardassero fino in fondo. Il problema dell'arte e del cinema in particolare non può dunque più essere la rappresentazione realistica della realtà. Non c'è immagine, per quanto reale, che possa far esistere ciò in cui non crediamo. E *a fortiori* non c'è cambiamento, rivoluzione o utopia che prospettando la trasformazione di ciò in cui non crediamo possa risultare in qualche modo credibile o auspicabile. Ciò che più conta, dunque, non è sapere, ma credere:

Solo la credenza nel mondo può legare l'uomo a ciò che vede e sente. È necessario che il cinema filmi, non il mondo, ma la credenza in questo mondo, nostro unico legame. Ci si è spesso interrogati sulla natura dell'illusione cinematografica. Ridarci la credenza nel mondo, questo è il potere del cinema moderno (quando cessa di essere cattivo) (Deleuze 1985, 223: traduzione di chi scrive).

Configurandosi come un ponte verso il mondo, come una vetrina o uno specchio attraverso il quale andare alla vita per coglierne i sensi prima di ogni discorso, il cinema di Pasolini è un invito a credere nel mondo. Per tornare a credere, dice ancora Deleuze, bisogna "restituire il discorso al corpo, e, per questo, raggiungere il corpo prima dei discorsi, prima delle parole, prima che le cose siano nominate" (Deleuze 1985, 225). Ma la transustanziazione non è appunto la restituzione del segno al corpo e al sangue? La credenza intrattiene da sempre un rapporto complesso con la visione. Quel che è certo è che non è possibile gettare un ponte verso la realtà oscurandola dietro la parola, è necessario, al contrario, renderla leggibile strappandola appunto ai discorsi. E questo è il compito affidato al cinema come semiologia della realtà, un compito che Pasolini persegue anche nel suo ultimo film poiché questo è il senso che si deve dare, mi sembra, a quella che definisce come una nuova forma di *engagement*, l'impegno "ad una maggiore leggibilità":

L'Italia [...] non sta vivendo altro che un processo di adattamento alla propria degradazione, da cui cerca di liberarsi solo nominalmente [...]. Ma devo ammettere che anche l'essersi accorti o l'aver drammatizzato non preserva affatto dall'adattamento o dall'accettazione. Dunque io mi sto adattando alla

degradazione e sto accettando l'inaccettabile. Manovro per risistemare la mia vita. Sto dimenticando com'erano *prima* le cose. Le amate facce di ieri cominciano a ingiallire. Mi è davanti – pian piano senza più alternative – il presente. Riadatto il mio impegno ad una maggiore leggibilità (*Salò?*) (Pasolini [1975] 1999b, 603).



Immagini tratte dal film di P.P. Pasolini, *Appunti per un'Orestide africana* (1970): 2 | un possibile Agamennone; 3 | un possibile vecchio Agamennone; 4 | Oreste; 5 | il gesto di Cassandra.

---

## Bibliografia

Barthes [1970] 2002

R. Barthes, *Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein*, in "Cahiers du cinéma", n. 222, 1970, 12-19, ora in Id., *Oeuvres Complètes (1968-1971)*, t. 3, Paris 2002, 485-506.

Bazin [1945] 2002

A. Bazin, *Ontologie de l'image photographique* in Id., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris 2002, 9-17.

Bazin [1948] 2002

A. Bazin, *Le réalisme cinématographique et l'Ecole italienne de la libération*, in Id., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris 2002, 256-285.

De Lauretis 1980

T. De Lauretis, *Re-reading Pasolini's Essays on Cinema*, "Italian Quarterly", XXII, 159-166.

Deleuze 1985

G. Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris 1985.

Deleuze 1991/2005

G. Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris 1991/2005.

Desogus 2018

P. Desogus, *Laboratorio Pasolini*, Macerata 2018.

Eco 1967

U. Eco, *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, Milano 1967.

Eco 1997

U. Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Milano 1997.

Eco 1968

U. Eco, *La struttura assente*, Milano, 1968.

Joubert-Laurencin 1987

H. Joubert-Laurencin, *Genèse d'un penseur hérétique* in P.P. Pasolini *Ecrits sur le cinéma*, Lyon 1987.

Joubert-Laurencin 1995

H. Joubert-Laurencin, *Portrait d'un poète en cinéaste*, Paris 1995.

Luglio 2015

D. Luglio, *Appunti allo specchio*, "Arabeschi", n. 6, 2015. (link)

Paolucci 2008

C. Paolucci, *La 'lingua scritta della realtà' tra visibile e dicibile. Pasolini, Eco, Peirce, Deleuze*, "Versus" n. 106, gennaio-aprile, 2008, 67-83.

Pasolini [1972] 1999

P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, t. I, Milano 1999, 1245-1639.

Pasolini [1966-67]

P.P. Pasolini, *Appendice. Battute sul cinema*, in "Cinema e Film", I,1, inverno 1966-67, in Id., *Empirismo eretico*, Milano 1971, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, t. I, Milano 1999, 1541-1554

Pasolini [1967] 1999

P.P. Pasolini, *I segni viventi e i poeti morti*, in "Rinascita", 33, 25 agosto 1967; poi in Id., *Empirismo eretico* cit; ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., 1572-1581

Pasolini [1971] 1999

P.P. Pasolini, *Res sunt nomina*, in "Bianco e Nero", 3-4, marzo-aprile 1971; poi in Id., *Empirismo eretico* cit.; ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., 1584-1591

Pasolini [1975] 1999

P.P. Pasolini, *Abiura dalla "Trilogia della vita"*, "Corriere della Sera", 9 novembre 1975, poi in *Lettere luterane*, ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, 549-721 (599-603).

---

## English abstract

The essay intends to explore the relationship between image and reality in Pasolini's thought starting from a comparison with other theoretical proposals that influenced him, in particular, those of André Bazin and Roland Barthes. For these French critics,

as for the Italian filmmaker, the cinematographic image has the capacity to reveal the expressive nature of reality, that is, its irreducibility to a conventional code and meaning. The revelation of the expressive nature of reality occurs in the cinematic work through a process that Pasolini calls "transubstantiation" and that is part of his "philosophy of cinema". Starting from *Appunti per un'Orestiade africana* (*Notes for an African Orestiad*), the essay aims to illustrate the mechanism of semantic transubstantiation and its function of semiological highlighting of the expressive nature of reality. This operation, which can be traced back to what Pasolini calls a "semiology of reality", pursues a political aim, which, following Deleuze, we can define as an attempt not so much to represent reality as to restore the possibility of believing in reality.

*keywords* / Pasolini; transubstantiation; cinema and reality; *Appunti per un'Orestiade africana*, semiology of reality.



# Pier Paolo Pasolini e Roland Barthes

## Tracce fotografiche di un dialogo

### mancato

Corinne Pontillo

Il tentativo di ricostruzione del rapporto tra Pier Paolo Pasolini e la fotografia può essere annoverato tra le sfide ermeneutiche poste dalla produzione dello scrittore. A differenza di altri linguaggi come la letteratura e il cinema, ampiamente esplorati dal poeta-regista anche attraverso una cospicua mole di testi critici e autocritici, le tappe delle relazioni intessute da Pasolini con il codice fotografico, ad oggi, non appaiono supportate che da una serie poco nutrita di elaborazioni teoriche, per lo più afferenti alla fotografia nel cinema e alle soluzioni estetiche correlate, oppure all'indagine semiologica del più ampio 'codice della realtà' contenuta in *Empirismo eretico* (Pasolini [1972] 1999). Nell'ambito di una duratura e articolata frequentazione delle arti visive, se esiste una linea di continuità nel dialogo intercorso tra lo scrittore e il linguaggio fotografico, essa va piuttosto ricercata nelle opere creative. Sono poesie, romanzi, testi drammaturgici, pellicole cinematografiche le principali fonti di lettura e di interpretazione dell'impiego della fotografia proposto da Pasolini, nonché le sedi di incubazione di nuclei tematici e di retoriche strettamente connesse tanto a una istanza autoriale di marca pasoliniana, quanto allo statuto ontologico del codice fotografico. Solo per anticipare un esempio, uno dei temi dominanti nel rapporto tra il macrotesto pasoliniano e la fotografia è rappresentato dalla morte, nelle sue varie e perturbanti manifestazioni. In quella 'nota' di straordinaria intensità che è *La camera chiara* Roland Barthes ha lasciato riflessioni capitali sulla fotografia, anche nel suo legame con una dimensione funebre. Pasolini non può aver letto quest'opera matura del semiologo francese poiché è stata edita per la prima volta nel 1980, cinque anni dopo la sua scomparsa, ma l'esistenza di scritti barthesiani precedenti, come il messaggio fotografico, confluito nel 1982 in *L'ovvio e l'ottuso* ma già



pubblicato, nel 1961, nella rivista "Communications", invita a risalire il tempo alla ricerca di contatti, anche tangenziali, in tale direzione.

Sul piano biografico, occasioni di incontro tra i due autori sono state le edizioni della Mostra internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro del 1965 e dell'anno successivo; eventi in cui la sperimentazione formale di Pasolini si è manifestata con la presentazione, rispettivamente, dei contributi *Il cinema di poesia* e *La lingua scritta della realtà*, entrambi inclusi poi, com'è noto, in *Empirismo eretico*. Se si seguono invece i percorsi indicati dai richiami intertestuali, proprio la raccolta di saggi del 1972 rientra fra i testi che riflettono il confronto con il semiologo francese e un allargamento dell'orizzonte critico talvolta ispirato alle coeve trattazioni barthesiane, come quelle ospitate nell'intervista *Cinema metaforico e cinema metonimico* (Barthes [1963] 1966-1967), oggetto di un dettagliato commento nel contributo *La fine dell'avanguardia* (Pasolini [1966, 1972] 1999). Nella seconda parte di questo saggio sono almeno due le nozioni che lo scrittore discute e prende in prestito da Barthes, e riguardano l'idea di cinema come arte metonimica – basata sulla sovrapposizione di segni legati tra loro dal montaggio e dunque da un rapporto di contiguità (a differenza della metafora che invece implica la sostituzione dei segni gli uni agli altri per similitudine) – e il concetto di 'senso sospeso', col quale viene sintetizzato il nuovo impegno dello scrittore e che rinvia a una visione problematica della letteratura in quanto "arte" che pone degli interrogativi e "provoca delle risposte senza darle" (Barthes [1963] 1966-1967, 13).

Un breve salto cronologico rispetto alle riflessioni risalenti agli anni '60 consente di registrare un altro momento di contatto tra Barthes e, in questo caso, l'estrema eredità di Pasolini; si tratta della celebre recensione dell'autore francese al film *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Apparsa per la prima volta su "Le Monde" nel 1976, la recensione espone le motivazioni per cui *Salò* non può essere considerato né un film sadiano (l'errore di Pasolini sarebbe quello di aver trasposto alla lettera il libro del Divin marchese che, nel parere di Barthes, non può essere 'figurabile'), né un film riuscito dal punto di vista politico, data la rappresentazione metaforica di un potere dittatoriale che invece, per la sua gravità, "ci obbliga a pensarlo esattamente, analiticamente". Il duro giudizio espresso nella recensione non vieta a Barthes di cogliere comunque la valenza

simbolica di Salò e di riconoscerne il peso, nel momento in cui afferma che “fallito come figurazione (sia di Sade che del fascismo), il film di Pasolini trova il suo valore come riconoscimento oscuro, mal padroneggiato in ciascuno di noi, ma sicuramente imbarazzante: mette a disagio tutti, perché [...] impedisce a chiunque di riscattarsi” (Barthes [1976] 1994).

Nel campo degli studi critici, inoltre, sono diversi gli interventi che hanno provato ad isolare alcuni segmenti della produzione di Pasolini e ad osservarli in controtela con i testi e con il pensiero di Barthes. A tal proposito, si ricorda almeno il contributo di Davide Luglio, che propone una lettura parallela del *Manifesto per un nuovo teatro* (1968) con una selezione di scritti barthesiani compresi tra la metà degli anni '50 e la metà degli anni '60 (Luglio [2012] 2021), oppure i saggi di Hervé Joubert-Laurencin, che fornisce una disamina del motivo del ‘senso sospeso’ (Joubert-Laurencin 2007) e di Antonio Tricomi, più orientato sul versante della critica letteraria strutturalista (Tricomi 2000).

Tornando a focalizzare l'attenzione sulla fotografia, si nota dunque come non siano presenti né sul fronte critico né all'interno di *Empirismo eretico* – che pure è l'unica raccolta, come già accennato, in cui il linguaggio fotografico venga incluso in un discorso teorico – indizi espliciti di uno scambio tra Pasolini e Barthes relativo all'immagine fotografica. Tuttavia, è possibile provare a ipotizzare gli snodi cruciali di questo dialogo probabilmente mai avvenuto non attraverso le contingenze biografiche o i rimandi intertestuali, bensì sulla base di una prospettiva di analisi che associa alla lettura di una selezione di opere dello scrittore alcune chiavi interpretative delineate dai testi del semiologo dedicati alla fotografia.

## “Una micro-esperienza della morte”



1 | Caravaggio, *Bacchino malato*, 1593-1594

Tra gli scritti di Pasolini che presentano un'affinità con le argomentazioni di carattere ontologico sulla fotografia elaborate da Barthes è possibile citare il testo inedito *La luce di Caravaggio*, adesso incluso nella silloge dei “Meridiani”, curata da Silvia De Laude e Walter Siti, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Mediato da Roberto Longhi, lo studio di Pasolini su Caravaggio conduce lo scrittore a individuare tre invenzioni. Le prime due sono relative al rivoluzionario e controcorrente realismo dell'artista: un nuovo mondo, con “tipi nuovi di persone, nel senso sociale e caratteriologico, tipi nuovi di oggetti, tipi nuovi di paesaggi”; una nuova luce, una “luce quotidiana e drammatica” sostituita

“al lume universale del Rinascimento platonico” (Pasolini [1974] 1999, 2672). Si tratta di innovazioni che includono un universo che l'ideologia dominante non ammette e rappresentano aspetti della realtà scandalosi, fuori dalla norma e in competizione critica con essa, come del resto lo sono i personaggi, gli ambienti e la luce dei primi film di Pasolini. C'è poi un altro espediente sul quale l'autore si sofferma:

La terza cosa che ha inventato il Caravaggio è un diaframma (anch'esso luminoso, ma di una luminosità artificiale che appartiene solo alla pittura e non alla realtà) che divide sia lui, l'autore, sia noi, gli spettatori, dai suoi personaggi, dalle sue nature morte, dai suoi paesaggi. Questo diaframma, che traspone le cose dipinte dal Caravaggio in un universo separato, in un certo senso morto, almeno rispetto alla vita e al realismo con cui quelle cose erano state percepite e dipinte, è stato stupendamente spiegato da Roberto Longhi con la supposizione che il Caravaggio dipingesse guardando le sue figure riflesse in uno specchio [...].

Ciò che mi entusiasma è la terza invenzione del Caravaggio: cioè il diaframma luminoso che fa delle sue figure delle figure separate, artificiali, come riflesse in uno specchio cosmico. Qui i tratti popolari e realistici dei

volti si levigano in una caratteriologia mortuaria; e così la luce, pur restando così grondante dell'attimo del giorno in cui è colta, si fissa in una grandiosa macchina cristallizzata. Non solo il Bacchino è malato, ma anche la sua frutta. E non solo il Bacchino, ma tutti i personaggi del Caravaggio sono malati, essi che dovrebbero essere per definizione vitali e sani, hanno invece la pelle macerata da un bruno pallore di morte (Pasolini [1974] 1999, 2673-2674).

Nelle osservazioni dell'autore – il quale, insistendo sulla separazione, sulla distanza metafisica dai soggetti ritratti, mostra uno scoperto interesse per le scelte artistiche ed estetiche di cui discute – Caravaggio forgiava i propri soggetti, e il loro eversivo realismo, assecondando nel corso della realizzazione dell'opera una persistente istanza funebre plasmata da un artificio tecnico, dal presumibile uso, appunto, di uno specchio. Leggendo della funzione rivestita dal “diaframma luminoso” e di una “luce che si fissa in una grandiosa macchina cristallizzata”, non sarà fuorviante attribuire a questo scritto un rilievo critico decisivo e idoneo a far emergere una tematica dominante nel rapporto tra Pasolini e la fotografia. Lo specchio, strumento immediato di sdoppiamento e dispositivo narcissico ampiamente sperimentato dall'autore (basti pensare al caleidoscopio di varianti offerto dalla produzione poetica friulana), ne *La luce di Caravaggio* viene associato ad una affascinante sospensione mortuaria. E proprio come allo specchio utilizzato dall'artista, alla fotografia si deve l'essenziale capacità di cristallizzare l'istante, di bloccarlo, di isolarlo dall'incessante fluire della vita e di consegnarlo alla morte. A partire da tali premesse, diventa quasi immediato il rinvio al principio teorico su cui si basa il manifestarsi dell'immagine fotografica, così sintetizzato dalle celebri argomentazioni di Barthes:

Molto spesso [...] sono stato fotografato sapendo che lo ero. Orbene, non appena io mi sento guardato dall'obbiettivo, tutto cambia: mi metto in atteggiamento di “posa”, mi fabbrico istantaneamente un altro corpo, mi trasformo anticipatamente in immagine. Questa trasformazione è attiva: io sento che la Fotografia crea o mortifica a suo piacimento il mio corpo [...]. Immaginarmente, la Fotografia (quella che io *assumo*) rappresenta quel particolarissimo momento in cui, a dire il vero, non sono né un oggetto né un soggetto, ma piuttosto un soggetto che si sente

diventare oggetto: in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte (Barthes [1980] 2003, 12, 15).

Il nesso tematico tra il ritratto fotografico e la morte è un dato estremamente noto. Nel corso di tutto il Novecento critici e teorici di ogni provenienza hanno passato in rassegna numerose declinazioni di questo connubio. Perfino superando il piano ontologico, si scopre che la fotografia è antropologicamente connessa alla morte. Sul valore culturale originario dei ritratti fotografici nel ricordo dei cari defunti si è soffermato Benjamin, sottolineando come l'impiego rituale abbia rappresentato un ultimo baluardo contro la mancanza di autenticità della riproduzione tecnica (Benjamin [1935] 2011, 14-15). E anche Barthes, dal canto suo, ha trovato opportuno ricondurre l'origine della fotografia non alla pittura, bensì al teatro, di cui i ritratti hanno ereditato, al di fuori del rito del culto dei morti e al di fuori della religione, il legame antropologico con la morte (Barthes [1980] 2003, 32-33, 93). Se le attrazioni mortuarie in cui sembrano convergere tutti gli elementi di una immagine fotografica – le figure ritratte, il supporto, gli stessi organi coinvolti nella percezione o nell'esecuzione dell'atto fotografico, l'occhio e il dito – fanno parte del *background* teorico di matrice anche barthesiana, le sollecitazioni provenienti dal macrotesto di Pasolini invitano a chiedersi cosa accade quando, al di là delle possibili connotazioni semantiche e metaforiche, ad essere rappresentata è la morte stessa. L'opera a cui si fa riferimento, in questo caso, è il mediometraggio del 1963 *La rabbia*, costruito interamente attraverso il montaggio di materiali di repertorio che includono prevalentemente sequenze tratte dal cinegiornale "Mondo libero" (1951-1959), ma anche riproduzioni di fotografie e quadri, brani ricavati da altri cinegiornali e da film (tra cui *Rasskazy o Lenine* di Sergej Jutkevich, 1957) accompagnati da un commento fuori campo composto da parti in poesia e in prosa, interpretate rispettivamente da Giorgio Bassani e da Renato Guttuso.

Non è possibile soffermarsi in questa sede su una serie di studi che potrebbero efficacemente restituire la complessità e l'originalità dell'operazione compiuta da Pasolini, come l'accurata ricostruzione della genesi del film tratteggiata da Roberto Chiesi (Chiesi 2008; Chiesi 2009) o il contributo di Maria Rizzarelli (Rizzarelli 2017), dove vengono messe in luce le affinità tra la sintassi della Rabbia e le strategie retoriche proprie

della poesia, soprattutto nella sequenza dedicata a Marilyn Monroe. Ciò che si tenterà di osservare, tuttavia, sulla scorta di un lavoro di qualche anno fa di cui questo articolo costituisce una forma rielaborata, sono i frammenti fotografici che, nel fluire delle immagini in movimento, determinano una momentanea interruzione e raccolgono una valenza simbolica tale da distinguerli dalle sequenze filmate.

A tal proposito, un brano esemplificativo è quello in cui si svolge una narrazione visiva della rivolta d'Ungheria. Una parte della sezione presa in esame si sviluppa in movimento e riprende scene di carattere simbolico o istituzionale, come l'eliminazione degli stemmi, segni dell'occupazione straniera, dalle bandiere e dalle uniformi, o le strette di mano tra il ministro delle difese austriaco e i doganieri passati dalla parte antirussa. Ma la prima delle tre sequenze che compongono questo segmento del film si basa unicamente sulla successione di fotografie: alle immagini dell'invasione dell'Armata Rossa a Budapest, terribile violenza sul corpo della città, si alternano le foto di cadaveri seviziati. Come accompagnamento sonoro si odono soltanto le note dolorose, tristi, luttuose dell'*Adagio in Sol minore* di Tomaso Albinoni. Di fronte all'orrore, anche la poesia arretra e nell'attimo in cui fa il suo ingresso nella pellicola, sopra le immagini filmate della guerra civile a Budapest che seguono le fotografie, assume anch'essa la cadenza di un lamento funebre, abolendo il frastuono dell'informazione ufficiale in una pregnante anafora:

Neri inverni d'Ungheria:  
è scoppiata la Controrivoluzione.

Nere città d'Ungheria:  
i fratelli bianchi uccidono.

Neri ricordi d'Ungheria:  
i fratelli borghesi non perdonano.

Nera pace d'Ungheria:  
chiedono sangue per le colpe di Stalin.

Nero sole d'Ungheria:  
le colpe di Stalin sono le nostre colpe (Pasolini [1962-1963] 2001, 368).

Analoghe al brano menzionato sono le sequenze sulla Rivoluzione cubana, poste dopo il racconto della liberazione di alcuni Stati africani (la Tunisia, il Tanganica, il Togo). In questa parte del film, dai toni festanti delle celebrazioni pubbliche africane si passa ai sorrisi di ragazzini cubani entusiasti per la vittoria raggiunta. I versi del commento supportano il gaio dinamismo della sequenza – “Gioia dopo gioia, / vittoria dopo vittoria! // Gente di colore, / Cuba è libera” (Pasolini [1962-1963] 2001, 373) – salvo cedere poi il posto ad una sottile ambiguità. Immediatamente dopo, infatti, ecco comparire le immagini, sempre in movimento, dei prigionieri cubani; sono volti cupi, segnati da una tetra rassegnazione, sui quali si accorda un commento che fa da controcanto all’ilarità delle immagini precedenti:

La vittoria costerà lacrime e sangue.

I fratelli sono come bestie di altre epoche.

LA VITTORIA costerà ingiustizia.

I fratelli, nella loro ferocia, innocenti (Pasolini [1962-1963] 2001, 374).

Il testo verbale e quello visivo di questa parte, dunque, sembrano muoversi all’unisono verso un progressivo disvelamento della pura realtà che giace al fondo di ogni conflitto, nascosta dietro i resoconti adulterati dell’informazione convenzionale. La demistificazione degli inganni storici e politici culmina nelle fotografie dei corpi di civili uccisi e abbandonati sulle strade di Cuba. Con dissacrante democrazia, le immagini mostrano anche cadaveri di ragazzini e quello di una donna: in corrispondenza di questo efferato livellamento ritorna l’*Adagio* dell’Albinoni, che codifica la morte, quella degli umili “che non fanno la Storia ma la subiscono” (Chiesi 2009, 25). Il commento, ancora una volta, non si sovrappone alle fotografie, ma le segue di pochi secondi, raccogliendo la loro valenza funebre. La voce della poesia accompagna le immagini filmate dei funerali cubani, allontanandosi dalle celebrazioni che avevano aperto il brano:

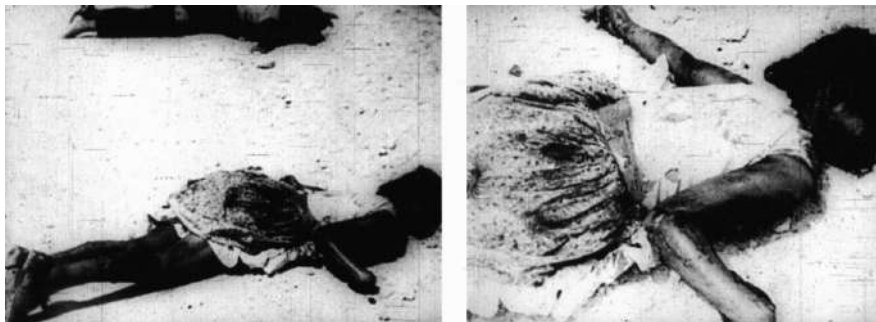
Ora Cuba è nel mondo:

nei testi d’Europa e d’America

si spiega il senso del morire a Cuba.

Una spiegazione feroce,  
che solo la pietà può rendere umana  
nella luce del pianto, il morire a Cuba (Pasolini [1962-1963] 2001, 375).

Così come il testo poetico è caratterizzato da sottili varianti tra una strofa e l'altra, allo stesso modo ne *La rabbia* si trovano le varianti di una medesima immagine, quella della morte brutale e anonima.



2 | *La rabbia* (1963)



3 | *La rabbia* (1963)

Riflettendo proprio sulla tematizzazione fotografica della morte, in un passo de *La camera chiara* Roland Barthes, rapito com'è dalla ricerca del punctum, di quel particolare che ferisce l'osservatore, liquida la questione:

Volendo obbligarmi a commentare le foto d'un reportage sui "casi urgenti", io straccio le note man mano che le scrivo. Come! Non c'è niente da dire sulla morte, sul suicidio, sulla ferita, sull'incidente? No. Non ho niente da



dire su quelle foto in cui vedo camici bianchi, lettighe, corpi stesi per terra, vetri rotti, ecc. Se solo ci fosse uno sguardo, lo sguardo di un soggetto, se solo qualcuno, nella foto, mi guardasse! (Barthes [1980] 2003, 111).

Ma ricercando a ritroso degli accenni riguardanti la categoria di immagini prese in esame, ci si rende conto di come gli studi di Barthes possano ancora una volta costituire una guida all'interpretazione delle opere di Pasolini 'compromesse' con il linguaggio fotografico. Nel citato saggio barthesiano sul *Messaggio fotografico* emerge infatti una precisa attribuzione: la fotografia traumatica, in cui rientrano anche le morti violente, ritrova il suo specifico nella pura denotazione. La società, spiega il semiologo francese, attraverso i processi di connotazione (tra cui il linguaggio pubblicitario) codifica dei significati che hanno lo scopo di moderare e di orientare la percezione. La società blocca la libertà di interpretazione esercitando sulle immagini un controllo culturale. Fuori da questa attività istituzionale, nel dominio di una disarmante referenzialità, si collocano le fotografie oggetto del nostro interesse:

La fotografia traumatica (incendi, naufragi, catastrofi, morti violente, colte "dal vivo") è quella su cui non vi è nulla da dire: la foto-choc è, per la sua struttura, insignificante: nessun valore, nessun sapere, al limite nessuna categorizzazione verbale può aver presa sul processo istituzionale della significazione. Si potrebbe immaginare una sorta di legge: più il trauma è diretto, più la connotazione è difficile (Barthes [1961, 1982] 2001, 21).

La sospensione della parola, riscontrata anche nel film di Pasolini, si aggiunge all'identificazione della rappresentazione viva della morte con un significante assoluto, pieno del suo esserci. Non si tratta di un significato inspiegabile, ma così evidente nella sua manifestazione concreta e reale da rendere vano ogni tentativo di spiegazione, ogni stratificazione interpretativa e mistificante. Sulla base delle riflessioni di Barthes, appare evidente come di fronte alle immagini che raffigurano una tematizzazione della morte ci si imbatte in una sorta di interdizione, che nella *Rabbia* viene potenziata dall'atrocità delle circostanze mostrate e dalla collocazione metaforica delle fotografie. Si tratta di immagini situate fuori dalla Storia (come i corpi che esse ritraggono), ma pregnanti nella loro manifestazione viva di un eterno conflitto, quello tra dominatori e dominati. Dal punto di vista strutturale, dunque, al diverso statuto delle

immagini fisse e delle sequenze in movimento contenute nella *Rabbia* sembra corrispondere uno scarto contenutistico: alla falsità delle coperture ideologiche, siano esse di stampo rivoluzionario o coloniale, fa da *pendant* la coincidenza – realizzata tanto attraverso una trasfigurazione lirica delle fotografie quanto in virtù della loro inevitabile adesione al referente – di nuda verità e realtà; coincidenza di cui gli esclusi dalla Storia e dalla cronaca si ergono a testimonianza.

### **La gioia del ricordo**

Nel saggio contenuto in *Empirismo eretico* in cui Pasolini traccia una tassonomia del Codice dei codici, ovvero della realtà come primo linguaggio umano identificabile con l'azione stessa, lo scrittore definisce il "Codice della realtà fotografata" come "lo sforzo estremo del testimone che cerca di ricordare il particolare di un'azione a cui ha assistito senza parteciparvi" (Pasolini [1972] 1999, 1637). Nella concezione di Pasolini, dunque, la fotografia rappresenta una regressione verso un archetipo elementare, la memoria, ed è ricalcata sull'atto stesso del ricordare, sullo 'sforzo' che produce la comparsa di un'immagine mentale, il particolare (il frammento) di un'azione cui si assiste in veste di osservatori.

Uno sguardo a ritroso sulla produzione di Pasolini rivela un'affascinante corrispondenza con quanto riferito in *Empirismo eretico* ed esorta addirittura al recupero di un racconto giovanile del 1946, dal titolo *Un mio sogno*. All'interno del testo, l'intima autoanalisi prende la forma di un sogno ambientato in un sobborgo deserto; sul ponte di un torrente l'io narrante, sospeso tra un inquietante senso di eternità e la percezione di una città in fondo familiare, rivolge lo sguardo verso l'acqua, in una posa che, sotto il segno di Narciso, rievoca un gesto frequente compiuto dall'io lirico di quegli anni: "Allora distolsi lo sguardo da quella città, e mi chinai sul torrentello. Subito un pensiero trafisse il mio essere. Mi parve di capire (o ricordare?) 'qualcosa'". È a partire dai passi in cui si descrive la formazione del ricordo che il linguaggio assume poi una significativa carica metaforica:

Per quanto guardassi, quel lampo, quella gioia illimitata non si ripeté, essendosi dissolta, e quasi rifugiata in una dimensione della mia memoria che mi faceva assolutamente impossibile riesplorare. Ma volli sforzarmi, e ricostruendo ogni sensazione, ogni nesso, ogni minimo legame, cercai di

tornare a quell'attimo di luce che mi aveva così emozionato. La fatica era estenuante, quasi insopportabile; tuttavia, dopo un disumano lavoro, fatto più per disperazione che per speranza, riuscii a provare un altro simile istante di chiarore, un po' più scialbo del primo, ma ora ne ritenni impressa nei sensi l'origine. Questa era una specie di inesprimibile rapporto tra i cocchi, l'odore nauseante e l'azzurino dell'acqua... Così, scoperta la causa della mia emozione, la potei provocare più volte, e analizzarla (Pasolini [1946, 1993] 1998, 1303-1304).

La reminiscenza verrà chiarita poche righe dopo, quando l'io narrante ricorda di essersi recato in quel luogo, in un tempo antico e indefinito, con il padre. Ma non è tanto il clima edipico che accompagna l'edificazione autobiografica dell'autore a catturare, in questa sede, l'interesse, quanto la presenza, nel brano citato, di lemmi ascrivibili al campo semantico della fotografia. I termini metaforici che rinviano all'azione del flash (lampo, attimo di luce, istante di chiarore) si affiancano, infatti, a quelli riconducibili al procedimento fotografico (il ricordo si 'imprime' nella memoria e può venire 'provocato più volte').

Nel cuore degli anni '40, quando Pasolini è ancora lontano anche dalle prime collaborazioni cinematografiche, è probabile che l'impiego di un tale linguaggio derivi da un filtro letterario, ossia da quella *Recherche* a cui Proust ha affidato con esemplare compattezza l'evoluzione privata del soggetto e il recupero memoriale. Ed è proprio il principio della memoria involontaria – si pensi alla "gioia violenta" di Marcel associata dalla voce narrante al ricordo d'infanzia scaturito dal sapore del "cucchiaino di tè" e dal "pezzetto di maddalena" (Proust [1913-1927] 2008, 35) – a offrire un anello di congiunzione tra la sperimentazione pasoliniana della fotografia e le postille intellettuali ed emotive consegnate da Barthes alla seconda parte della *Camera chiara*. In quella sezione dell'opera dell'autore francese, il crescendo argomentativo che porta all'individuazione del 'noema', dell'essenza della fotografia – sintetizzato dall'espressione 'è stato', che allude all'impossibilità di negare che l'oggetto ritratto sia stato effettivamente posto di fronte all'obiettivo – passa attraverso il resoconto della ricerca di una fotografia della madre, da poco scomparsa, in cui l'autore potesse riconoscere "l'essenza della sua identità" (Barthes [1980] 2003, 68). Tra le fonti dichiarate che mostrano le direzioni di volta in volta intraprese da tale ricerca affiorano i volumi della *Recherche*, insieme a

passaggi che racchiudono in fulminee citazioni le suggestioni della memoria, il senso di perdita, le potenzialità rivelatrici dell'immagine fotografica. Così accade, ad esempio, nel momento in cui l'autore inizia a riordinare le fotografie della madre e dichiara:

Non speravo di "ritrovarla", non mi aspettavo nulla da "certe fotografie d'una persona, guardando le quali ci par di ricordarla meno bene di quando ci accontentiamo di pensarla" (Proust) (Barthes [1980] 2003, 68).

O ancora, nell'attimo in cui, nella foto della madre ripresa da bambina al Giardino d'inverno, Barthes riconosce e ritrova la figura amata: "Per una volta" afferma "la fotografia mi dava una sensazione sicura quanto il ricordo, come quella che provò Proust allorché, chinandosi un giorno per togliersi le scarpe, scorse all'improvviso nella sua memoria il vero volto di sua nonna, di cui per la prima volta [...] io ritrovavo, in un ricordo pieno e involontario, la realtà viva" (Barthes [1980] 2003, 70).

Come la dimensione mortuaria, anche il connubio tra fotografia e memoria si pone, dunque, quale elemento costitutivo sia di un'indagine intorno alle ibridazioni tra letteratura e linguaggio fotografico - con un'occorrenza tematica, formale e teorica elevatissima lungo il Novecento - sia del dialogo tra il poeta-regista e Barthes. La comune radice proustiana, già individuata da Bazzocchi in riferimento al "meccanismo memoriale e immaginativo" messo in moto da Pasolini (Bazzocchi 2015, IX), si presta ad essere letta come un'ulteriore tessera nel mosaico delle relazioni che, tra le vite e le opere dei due autori, disegnano una mappa articolata di commenti, riletture, conversazioni 'a distanza'; una tessera che si potrà probabilmente scoprire passibile di nuove verifiche e di fertili colloqui.

---

### Riferimenti bibliografici

Barthes [1963] 1966-1967

R. Barthes, *Cinema metaforico e cinema metonimico*, intervista a cura di M. Delahaye e J. Rivette, "Cahiers du cinéma", 147 (1963), ora in "Cinema e Film", 1 (1966-1967), 9-14.

Barthes [1976] 1994

R. Barthes, *Sade-Pasolini*, "Le Monde", 16 giugno 1976, ora in Id., *Sul cinema*, a cura di S. Toffetti, Genova 1994, 159.

Barthes [1961, 1982] 2001

R. Barthes, *Il messaggio fotografico*, "Communications", (1961), ora in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III [L'obvie et l'obtus. Essais critiques III]*, Paris 1982], traduzione di C. Benincasa, G. Bottiroli, G.P. Caprettini, D. De Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti, Torino 2001.

Barthes [1980] 2003

R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia [La chambre claire. Note sur la photographie]*, Paris 1980], traduzione di R. Guidieri, Torino 2003.

Bazzocchi 2015

M.A. Bazzocchi, *Attraverso un diaframma luminoso*, in C. Pontillo, *Di luce e morte. Pier Paolo Pasolini e la fotografia*, Lentini (SR) 2015, VII-XII.

Benjamin [1935] 2011

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit]*, 1935], traduzione di E. Filippini, Torino 2011.

Chiesi 2008

R. Chiesi, *Il mosaico elegiaco di Pasolini*, "Cineforum", 478 (2008), 43-49.

Chiesi 2009

R. Chiesi, *Il 'corpo' tormentato de La Rabbia. La genesi del progetto, la 'normalizzazione' del 1963, l'ipotesi di ricostruzione del 2008*, "Studi Pasoliniani", 3 (2009), 13-26.

Joubert-Laurencin 2007

H. Joubert-Laurencin, *Pasolini-Barthes: engagement et suspension de sens*, "Studi pasoliniani", 1 (2007), 55-67.

Luglio [2012] 2021

D. Luglio, *Pasolini e il "vaccino" di Barthes*, in S. Casi, A. Felice e G. Guccini (a cura di), *Pasolini e il teatro [2012]*, Venezia 2021, 230-240.

Pasolini [1946, 1993] 1998

P.P. Pasolini, *Un mio sogno*, "Libertà", 1946, poi in *Un paese di temporalità e di primule*, a cura di N. Naldini, Parma 1993, ora in Id., *Romanzi e racconti. 1946-1961*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 1302-1304.

Pasolini [1962-1963] 2001

P.P. Pasolini, *La rabbia*, sceneggiatura inedita, 1962-1963, ora in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, 2 voll., Milano 2001, vol. I, 353-404.

Pasolini [1966, 1972] 1999

P.P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia (appunti per una frase di Goldmann, per due versi di un testo d'avanguardia, e per un'intervista di Barthes)*, "Nuovi Argomenti",

3-4 (1966), poi in *Empirismo eretico*, Milano 1972, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, 2 voll., Milano 2008, vol. I, 1400-1428.

Pasolini [1972] 1999

P.P. Pasolini, *Tabella*, in *Empirismo eretico*, Milano 1972, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, vol. I, 1633-1639.

Pasolini [1974] 1999

P.P. Pasolini, *La luce di Caravaggio* [inedito, 1974], ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, vol. II, 2672-2674.

Proust [1913-1927] 2008

M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto* [*À la recherche du temps perdu*, Paris 1913-1927], a cura di M. Bongiovanni Bertini, Torino 2008.

Rizzarelli 2017

M. Rizzarelli, *Una rabbia "non catalogabile". Pasolini e il montaggio di poesia*, "La Rivista di Engramma", 150 (2017), 379-392.

Tricomi 2000

A. Tricomi, *Con Barthes, contro Barthes. Pasolini e il romanzo*, "Il Ponte", 1 (2000), 133-138.

---

## English abstract

The relationship between Pier Paolo Pasolini and Roland Barthes has been characterized by encounters and reciprocal readings – in the literary, cinematographic and theatrical fields – documented also by some critical studies. Tracing the contacts between the two authors or the possible influences of the French semiologist's theses on the poet-director's production, however, finds no dialectical comparisons about photography. Yet, Barthes's considerations on the photographic image can offer valid interpretations of some of Pasolini's works that are open to interference with photographic language. Based not so much on biographical information or evident intertextual references, but on the adoption of a critical perspective, the article therefore proposes a possible application of Barthes's theoretical thesis on photography to Pasolini's works whose thematic and formal choices are related to the photographic code, in particular the short story *Un mio sogno* (1946), the movie *La rabbia* (1963) and the essay *La luce di Caravaggio* (1974).

*keywords* | literature, photography, Pier Paolo Pasolini, Roland Barthes, *La rabbia*, *La luce di Caravaggio*, *Un mio sogno*



# Pasolini, autoritratto per voce sola\*

Gian Maria Annovi

Tra il 1968 e il 1969, Pasolini lavora ad *Appunti per un'Orestiade africana* (1970), una delle sue opere cinematografiche più ambiziose e insieme problematiche. Tramite la formula del "film da farsi", Pasolini propone un inedito parallelo tra l'Africa moderna, alle prese con il processo di decolonizzazione, e la trilogia di Eschilo, che aveva tradotto in italiano nel 1960, su commissione di Vittorio Gassman, per il Teatro greco di Siracusa. La formula degli appunti cinematografici è uno dei modi in cui il tardo Pasolini manifesta l'importanza della presenza autoriale nella sua opera. Lo fa attraverso l'esposizione o la messa in scena di un fallimento creativo, reale o fittizio, che corrisponde al rifiuto o all'impossibilità di completare l'opera originariamente progettata. È anche il caso di *Appunti per un film sull'India* (1967-68). Nonostante entrambi i film siano indicati come "appunti" o "film da farsi", quelli di Pasolini non sono solo film potenziali, ma anche verifiche del potenziale concettuale e creativo del loro autore.

Come il pittore che interpreta nel *Decameron* (non a caso autore di un trittico affrescato ancora incompiuto alla fine del film), Pasolini si chiede per quale ragione si dovrebbe realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto. La messa in scena del momento pre-filmico (il sopralluogo, il casting ecc.) è in un certo senso il sogno di un'opera cinematografica, la condivisione di una dimensione interiore in cui Pasolini espone completamente il suo processo creativo, permettendo al pubblico di assistere a quello che in *Petrolio*, romanzo programmaticamente incompiuto, viene chiamato "il teatro della mia testa" (Pasolini [1998] 2005, 442). L'opera cinematografica nata da questo sogno non è un prodotto finito e, in quanto tale, inconsumabile dal mercato. È invece un "processo formale vivente", secondo la nota formula impiegata a proposito di *La Divina Mimesis* (Pasolini 1975, 57). È insomma, quella incompiuta,



un'opera doppiamente legata al suo autore, non solo perché egli ne fa prepotentemente parte, ma anche perché solo la sua morte cancella ogni possibilità di compimento futuro.

### Sovrimpressioni

In *Appunti per un'Orestide africana* Pasolini si domanda se la società tribale africana possa avere qualcosa in comune con la civiltà della Grecia arcaica e se la scoperta che fa Oreste della democrazia, portandola nel suo paese (Argo nella tragedia e l'Africa nel film) possa corrispondere alla scoperta della democrazia del continente africano negli anni della decolonizzazione. Sebbene si debba riconoscere a Pasolini di essere stato uno dei primi intellettuali italiani ad impegnarsi nel dibattito sul neocolonialismo, la condizione postcoloniale e il diritto all'autodeterminazione dei paesi africani, il suo approccio a queste questioni, modellato sull'universalismo antropologico di Jean-Paul Sartre, non è privo di contraddizioni problematiche (Gragnotati 2012; Ricciardi 2000; Vighi 2002).



1 | Il riflesso dell'autore nella vetrina di un negozio africano. Pasolini, *Appunti per un'Orestide africana* (1970). IDI Cinematografica, I Film dell'Orso, RAI.

Al principio di *Appunti per un'Orestide africana*, subito dopo i titoli di testa, che scorrono sull'immagine fissa del volume della traduzione pasoliniana di Eschilo vicino a una mappa dell'Africa, lo spettatore non si trova di fronte al parallelo annunciato da quell'immagine così didascalica, che sembra già suggerire un'insuperabile antinomia tra la cultura razionale (il logos greco) e la natura irrazionale del continente. Ciò che vediamo è invece una sovrimpressione, quella del riflesso sfuocato di un volto

maschile sulla vetrina di un negozio. Per tre secondi ci troviamo davanti a una figura spettrale che non conosciamo [Fig. 1]. Quando, finalmente, una voce inizia a parlare, la colleghiamo immediatamente all'autore e al riflesso sul vetro, in un vero e proprio rispecchiamento acustico, analogo alla sutura prodotta visivamente da campo e controcampo: "Mi sto specchiando con la macchina da presa nella vetrina del negozio di una città africana" (Pasolini 2001b, 1178). Come la vetrina anche la voce

dell'autore funge da specchio, che permette di vedere al contempo ciò che sta davanti alla macchina da presa e ciò che le sta dietro. Il film non è dunque un documentario; Pasolini non è un osservatore passivo, come sostiene Alessia Ricciardi (Ricciardi 2000). Piuttosto, *Appunti per un'Orestiade africana* è un film-saggio in prima persona, un diario cinematografico in cui l'autore manifesta la sua presenza attraverso una performance vera e propria.

Donatella Maraschin, che al genere del film-saggio ha dedicato un volume importante, sostiene che è l'immagine del regista sullo schermo a suggerire che è un soggetto autoriale quello che agisce all'interno del film (Maraschin 2014, 256). Eppure, non è il riflesso spettrale, di per sé indecifrabile, a dirci che l'autore è Pasolini, ma la sua voce, che, come ha scritto Luca Caminati, dichiara la "partecipazione diretta e autoriflessiva dell'autore" nel film (Caminati 2007, 69). Occorre però notare che la voce di Pasolini non proviene direttamente dal corpo che vediamo sullo schermo. Come il suo volto sfuocato si sovrappone alla vetrina del negozio africano, anche la sua voce è sovrapposta al riflesso del volto. Le labbra del regista, infatti, non si muovono. Quella che sentiamo è una voce extracorporea, non meno spettrale del riflesso. Proprio questa separazione tra sguardo e voce corrisponde alla doppia posizione dell'autore, che osserva e commenta dall'interno e dall'esterno il film.

La presenza della voce dell'autore serve anche a problematizzare il genere a cui l'opera appartiene: "Sono venuto evidentemente a girare, ma a girare che cosa? Non un documentario, non un film, sono venuto a girare degli appunti per un film" (Pasolini 2001b, 1177). L'incapacità di definire cosa l'autore stia girando da un lato colloca l'opera in una zona liminare, dall'altro pare una manifestazione strategica dell'idea di autore come "protesta vivente"; un autore che produce inevitabilmente un senso di ostilità da parte del suo pubblico (Pasolini 1999a, 1600-10). Anche l'impulso esibizionistico che lo porta a specchiarsi nella vetrina serve infatti a minare le convezioni cinematografiche e a frustrare le aspettative del pubblico. È solo da questa prospettiva che è possibile comprendere lo "stile senza stile" che, proprio secondo la voce dell'autore, caratterizza *Appunti per un'Orestiade africana*. Proprio questo stile negativo ridefinisce il valore dell'incapacità o del fallimento autoriale e ne fa una forma di resistenza strategica al sistema omologante della cultura di massa.

Attraverso il suo riflesso iniziale Pasolini dichiara la sua poetica di esposizione performativa, che sovrappone Africa e autore nello spazio spettrale del limite. La visione dell'Africa contemporanea che emerge da questo film da farsi non è dunque impersonale e non ha alcuna pretesa di oggettività. Al contrario, essa riflette – letteralmente – l'autore e la sua poetica, i suoi interessi, la sua ideologia e le sue idee. Tutta l'opera di Pasolini non è altro che una struttura poliedrica in cui tutto viene sdoppiato e moltiplicato in un gioco di specchi e superfici riflettenti, già presente nella sua poesia degli esordi tramite il riflesso del soggetto nell'acqua della fonte ("Fontana di aga dal me país", Pasolini 2003, 9) in cui il poeta-Narciso si osserva osservando il mondo. Visualizzando la presenza dell'autore all'interno dell'opera tramite il suo riflesso, uno stratagemma già suggerito anche in *Calderón* sul modello figurativo di Velázquez ("Forse, anch'egli riflesso / qui dentro, c'è con me l'autore", Pasolini 2001, 718), Pasolini pone nuovamente il problema della divisione e moltiplicazione dell'identità autoriale: un'identità sdoppiata tra medium e performance. Tuttavia, in *Calderón* l'autore si rivolge al pubblico solo attraverso la voce fuori campo dello 'Speaker'. In *Appunti per un'Orestide africana* è la vera voce dell'autore, con la sua barthesiana 'grana' a rivolgersi direttamente al pubblico.

Se ci rivolgiamo alle categorie con cui Kaja Silverman ha discusso la presenza della voce nel cinema, la presenza vocale di Pasolini sembra scardinare l'idea classica della voce fuori campo, una voce incorporea che "speaks from a position of superior knowledge, and [...] superimposes itself onto the diegesis" ("parla da una posizione di conoscenza superiore e [...] si sovrappone alla diegesi", Silverman 1988, 57). Per Silverman, questo tipo di voce rappresenta la posizione del soggetto maschile nel cinema classico, che vede senza essere visto e parla da un punto di vista privilegiato e inaccessibile. La componente metalinguistica di questa voce è a volte enfatizzata da elementi che riconducono direttamente al regista del film, come nel caso di Orson Welles in *L'orgoglio degli Ambersons* (1942), in cui la voce del narratore esterno e la figura autoriale si fondono tramite una sorta di firma verbale alla fine del film. Solo al termine dei titoli di coda, infatti, si scopre che il narratore anonimo che ci ha accompagnato fino a quel momento altri non è che il regista stesso: "Ho scritto e diretto questo film; il mio nome è Orson Welles".

Anche in *Appunti per un'Orestiade africana* la voce di Pasolini presenta il regista del film, ciononostante non si tratta di una voce senza corpo. Pasolini offre infatti il suo volto alla cinepresa e dunque allo spettatore. La voce dell'autore proviene in qualche modo dal centro del film, non da uno spazio-tempo differente. Quella di Pasolini è dunque una voce fuori campo anomala che designa non solo un'interiorità psicologica ma anche diegetica (Silverman 1988, 62). Questa voce autoriale è ciò che funge da punto di sutura tra le contraddizioni radicali al centro del film. Tra di esse, c'è anche l'incongruenza tra la voce e il corpo dell'Africa. A coloro che dovrebbero essere i veri protagonisti del film, i popoli dell'Africa, non viene di fatto chiesto nulla sulla democrazia o sul mondo occidentale: sono solo corpi, volti e profili, incarnazioni di personaggi del teatro greco, totalmente privi di una voce individuale o collettiva. È dunque difficile individuare nel popolo "il grande protagonista" del film, come invece afferma Pasolini. Le donne e gli uomini dell'Uganda e della Tanzania sono muti, soggetti subalterni estetizzati e senza parola. Nonostante le intenzioni anticoloniali del film, la voce che sentiamo è infatti quella di un autore maschio, bianco, occidentale, che rappresenta un paese dal vergognoso passato coloniale. È lui che parla dell'Africa e per l'Africa. Secondo Keith Richards proprio questo aspetto è uno dei maggiori limiti dell'anticolonialismo pasoliniano: un paternalismo occidentale che si sovrappone alla voce legittima del soggetto coloniale (Richards 2006).

È con questo in mente che dobbiamo considerare le due sequenze che rappresentano l'unico tentativo pasoliniano di dare direttamente voce all'Africa. Mi riferisco ai due momenti in cui Pasolini intervista un gruppo di studenti africani dell'Università di Roma dopo aver mostrato loro parte del girato. Questi studenti, che sono tutti giovani maschi poliglotti di ceto medio, non rappresentano la maggioranza della popolazione africana. La loro è la voce di giovani intellettuali cosmopoliti, e il loro scambio con Pasolini funziona come il tipo di dibattito tra pubblico e autore descritto in *Manifesto per un nuovo teatro*. In altre parole, è un dibattito tra intellettuali posti dinnanzi a un'opera dal senso tanto ambiguo da mettere in discussione le loro convinzioni. Infatti, proprio quando gli studenti mostrano resistenza verso l'opportunità dell'analogia pasoliniana tra Africa e tragedia greca, il regista li incalza e mette in dubbio le loro nozioni di tribalismo e identità nazionale. Manuele Gagnolati ha certamente ragione a sostenere che nell'includere la prospettiva degli

studenti africani Pasolini problematizza il suo progetto e presenta l'immagine non dialettica di due mondi differenti (Gragnolati 2012, 130). Allo stesso tempo, però, come nota Maurizio Viano, mostrare il dibattito serve anche a proteggere Pasolini dall'accusa di etnocentrismo e colonialismo culturale (Viano 1992, 253). Non è però la presenza fisica di Pasolini regista a produrre questo effetto, poiché nelle sequenze del dibattito non lo si vede che di schiena. È piuttosto il tono della sua voce, scettico, polemico, paternalistico e perplesso a rappresentarlo nel dibattito: è la sua performance vocale che espone l'autore al giudizio dello spettatore, senza nascondere le contraddizioni che non presentano possibilità di sintesi.

*Appunti per un'Orestide africana* mette insomma in evidenza un aspetto non secondario della performance autoriale pasoliniana, quello della voce, che non è stata, finora, oggetto di studio sistematico. In maniera particolarmente significativa anche Giacomo Manzoli, nel suo volume dedicato proprio alla voce e al silenzio nel cinema di Pasolini, non affronta questa questione direttamente (Manzoli 2001). Pasolini, tuttavia, era pienamente consapevole dell'importanza di questa componente del suo lavoro: "il cinema non è pura immagine, è una tecnica audiovisiva in cui parola e suono hanno la stessa importanza dell'immagine" (Pasolini 1999c, 1384). Ma cosa succede quando il suono in questione è la voce dell'autore? Nelle sue incursioni cinematografiche, la voce di Pasolini assume funzioni differenti. È la sua voce reale quando si presenta come autore, come nei documentari e negli esperimenti ibridi come *l'Orestide*. È la voce di un doppiatore quando Pasolini interpreta il ruolo di un personaggio diegetico, come nel caso del pittore allievo di Giotto o Chaucer nella *Trilogia della vita*. Ma qual è la differenza concettuale tra queste due voci? È possibile che anche il doppiaggio rappresenti una forma di performance autoriale? E cosa succede quando la voce dell'autore, improvvisamente, lascia spazio al silenzio?

### **La doppia voce di Edipo**

Spesso usato da Pasolini con effetti antinaturalistici di particolare straniamento, il doppiaggio, lungi dall'essere un elemento estetico casuale, è riconducibile a precise pratiche di controllo autoriale e costituisce una parte fondamentale del processo creativo pasoliniano, nel quale la voce viene trattata esattamente come fosse un'immagine: "mi

piace elaborare una voce, combinarla con tutti gli altri elementi di una fisiognomia, di un comportamento [...]. Amalgamare” (Pasolini 1999c, 1513). In pratica, anche col doppiaggio, Pasolini si rifà alla nozione di “magma stilistico” propria del suo cinema di poesia (Pasolini 1999b, 2899) e, scegliendo anche per sé una voce differente, dichiara la natura volutamente composita dei personaggi-autori che ha interpretato sullo schermo.

Un esempio del valore performativo del doppiaggio pasoliniano si trova in *Edipo Re* (1967), il film in cui Pasolini interpreta – per la prima volta nella sua opera cinematografica – un personaggio di finzione. Il ruolo scelto, che a prima vista sembrerebbe non aver nulla a che vedere con la posizione autoriale, è quello del gran sacerdote. Per via della peste che affligge Corinto questo personaggio si rivolge a Edipo a nome della comunità per chiedergli di trovare un rimedio, non sapendo che proprio la sua presenza è la causa di tale sciagura: “Edipo, nostro Re, tutti noi ti scongiuriamo in ginocchio: trovaci un rimedio, non importa quale, sia che te lo suggerisca un dio o un uomo come noi” (Pasolini 2001a, 1014). A pronunciare questo monologo, il più lungo di tutto il film, è una voce dal chiaro accento meridionale e non quella di Pasolini, che appare lungamente in primo piano sullo schermo, con indosso uno splendido copricapo di conchiglie. La separazione tra la dimensione vocale e quella corporea è sottolineata dal movimento della macchina da presa, che abbandona il volto del personaggio che parla per salire, senza apparente motivazione, verso l’alto. Proprio questo movimento di camera serve a isolare la voce dal corpo del sacerdote, creando un effetto che rimanda alla voce di un narratore esterno e dunque alla presenza dell’autore.

In un’intervista del 1967, pubblicata su “Cahiers du Cinéma”, Pasolini spiega di aver scelto d’interpretare il ruolo del sacerdote per due ragioni: “la prima perché, sul momento, non ho trovato nessuno adatto. La seconda, perché questa frase è la prima del testo di Sofocle (così comincia la tragedia), e mi piaceva introdurre io stesso, in qualità di autore, Sofocle all’interno del mio film” (Pasolini 2001b, 2929). Da quanto Pasolini sostiene emergono con evidenza due elementi: da un lato la sua volontà di essere associato, in qualità di autore del film, alle prime parole del testo (così come nell’*Orestiaide africana* sono le sue parole, non quelle di Eschilo, a introdurre il film); dall’altro emerge la consapevolezza del valore

aggiunto che la sua presenza sullo schermo comporta nella nostra fruizione e interpretazione di quella scena. Già in *Edipo re*, dunque, Pasolini gioca con la sovrapposizione tra sé, il personaggio interpretato e l'autore dell'opera che sta riadattando come avverrà, successivamente, nel *Decameron* e nei *racconti di Canterbury*.

L'efficacia della sua operazione è confermata dal fatto che nel film del regista marocchino Daoud Oulad-Syad, *Fi ntidhar Pasolini (Aspettando Pasolini)*, che prende spunto proprio dall'*Edipo re*, il ruolo del sacerdote è stato letto nei termini di una performance autoriale pasoliniana e non come la semplice interpretazione di un ruolo da parte del regista italiano. Il film di Oulad-Syad, vincitore nel 2007 del premio come migliore film in arabo al Cairo International Film Festival, è un esempio del "realismo sociale" che, secondo Valerie K. Orlando, caratterizzare la scena del cinema marocchino contemporaneo (Orlando 2009; 2011). Il film - tra finzione e documentario - si svolge a Ouarzazate, a Sud del Marocco, un villaggio che, a partire dagli anni '60, aveva attirato l'industria del cinema occidentale per il suo paesaggio adatto a film in costume, soprattutto colossali biblici, e la manodopera a basso costo. Proprio ad Ouarzazate, nel 1966, Pasolini aveva girato alcuni episodi del suo *Edipo Re*, impiegando i volti nordafricani e i colori bruciati del deserto per ricreare la sua Grecia antica immaginaria e barbarica (Annovi 2010).

*Aspettando Pasolini* inizia quando Thami, un uomo ormai anziano, apprende che dopo anni sta per tornare al villaggio una troupe di italiani, per girare un film importante. Da ragazzino, Thami era stato l'assistente personale di Pasolini durante le riprese dell'*Edipo re* e per questo crede, e fa credere agli altri abitanti, che proprio il regista italiano stia per tornare da loro. Quando un amico lo informa che Pasolini è stato ucciso trent'anni prima, Thami non riesce a farsene una ragione e soprattutto non sa come dare la notizia al villaggio, dove tutti ormai attendono l'arrivo del regista. Alla fine decide di mentire perché', confessa, vuole che gli abitanti del villaggio "credano in qualcosa". Questo inganno permette a Oulad-Syad di mettere in moto un complesso meccanismo performativo, che trasforma l'impossibile arrivo di Pasolini nella metafora di un Terzo Mondo inerte, che attende passivamente che sia l'Occidente a fornirgli supporto e speranza. Che si tratti di una metafora tragica e paradossale ce lo dice il

titolo del film, con il suo riferimento all'attesa impossibile di *Aspettando Godot* di Beckett.



2 | Pasolini nel ruolo del Gran sacerdote. Pasolini, *Edipo re* (1967). Arco Film, Somafi.

Puntualmente, quando la troupe italiana sospende improvvisamente i casting e annulla la produzione, la disperazione – esattamente come la peste nella storia di Edipo – piomba sul villaggio. È a questo punto che il film si concentra proprio sulla scena di *Edipo Re* in cui Pasolini interpreta il sacerdote [Fig. 2]. La scena compare ben tre volte, tanto da assumere un ruolo centrale nell'arco narrativo e concettuale del film. La prima occasione è quando Thami sfoglia un album che contiene alcune fotografie risalenti al set pasoliniano del 1966. Quando si sofferma sull'immagine di Pasolini con il copricapo sacerdotale, Aoulad-Syad sovrappone all'immagine il monologo tratto dalla colonna sonora originale del film, che come sappiamo è il frutto di un lavoro di doppiaggio. Per Thami, tuttavia, ciò che sentiamo non è la voce di un doppiatore, ma quella di Pasolini, la performance vocale dell'autore del film, con il quale inizia a parlare esprimendo la sua disperazione e chiedendogli aiuto, come fa il sacerdote con Edipo. La seconda volta, Thami si trova con alcuni amici nel negozio del barbiere e insieme guardano la scena del monologo del sacerdote su un piccolo televisore. La loro attenzione è concentrata nell'individuare le persone che conoscono tra le comparse. Uno di loro si mette a piangere nel momento in cui riconosce il padre ormai morto,



mentre un altro vi ritrova l'amata di un tempo. Proprio come Thami non distingue Pasolini dal sacerdote che interpreta, anche gli altri non vedono sullo schermo gli abitanti dell'antica Tebe, ma i membri della loro comunità.

La terza ed ultima volta in cui Aoulad-Syad evoca la scena è dopo che la verità sulla morte di Pasolini viene rivelata a tutti. È a questo punto che Thami decide di vestire i panni del personaggio del gran sacerdote, ossia di prendere il posto lasciato vuoto da Pasolini, e di affrontare i dirigenti della casa di produzione a nome degli abitanti del villaggio [Fig. 3]. Trasponendo la finzione cinematografica nella vita reale, Thami imita la performance di Pasolini e, come il sacerdote, si rivolge ai membri della casa di produzione italiana che come Edipo hanno portato una catastrofe nel loro villaggio. Con in testa lo stesso copricapo indossato da Pasolini, Thami reinterpreta la scena che, a questo punto, gli spettatori hanno già visto due volte: prima attraverso la sola voce e poi in video. Seguito dagli abitanti di Ouarzazate, Thami cammina solennemente verso i dirigenti della casa di produzione che, come l'Edipo-Citti, si trovano sulle scale del finto palazzo della Tebe di cartapesta. In uno stentato italiano pronuncia allora una versione leggermente modificata del monologo originale, diventando, per utilizzare le parole di Frantz Fanon, un intellettuale colonizzato che sente il bisogno "di comporre la frase che esprime il popolo, di diventare il portavoce di una nuova realtà in atto" (Fanon [1961] (1962), 185).



3 | Thami interpreta il ruolo di Pasolini. Daoud Aoulad-Syad, *Fi Ntidhar Pasolin (Waiting for Pasolini)*, 2007). Films du Sud, Soread-2M, Vidéorama.

Aoulad-Syad mostra dunque quanto sia difficile per il soggetto postcoloniale superare il complesso edipico nella sua relazione con la cultura occidentale. E al contempo fornisce una precisa lettura della scena

originale, rivelando così la presenza e la funzione della voce autoriale di Pasolini nell'*Edipo re*. L'interpretazione di Aoulad-Syad suggerisce che, nonostante il doppiaggio, Pasolini abbia stabilito un legame tra la sua figura di autore e quella del sacerdote, rappresentando l'impotenza dell'intellettuale organico, inteso come rappresentate e guida morale della comunità. Se Pasolini ha dato voce a Sofocle, l'autore della tragedia, Thami rivela attraverso le parole del sacerdote che la persona che parla in *Edipo re* è invece Pasolini, l'autore del film. Il remake di questa scena mostra dunque che per Aoulad-Syad Pasolini attore e Pasolini regista, a dispetto del doppiaggio, non possono essere distinti.

Il doppiaggio, insomma, anche quando impiegato *contro* la propria vera voce è un modo di parlare a *favore* di una poetica in cui l'identità dell'autore, la sua storia, occupa un ruolo centrale. Non si deve infatti dimenticare che *Edipo Re* è anche "una sorta di autobiografia, completamente metaforica e quindi mitizzata" di Pasolini, un film dove l'autore mostra letteralmente la propria nascita e la propria infanzia, narrata sin dalle prime inquadrature di Tebe, che non è una ricreata cittadina ellenica, ma una trasposizione della friulana Sacile degli anni venti, il suo paese natale (Pasolini 1999c, 1362). Che in questo film il doppiaggio sia parte integrante del realismo poetico pasoliniano e che venga dunque impiegato con la medesima funzione artistica con cui sono usati i "grandangolari deformanti" (Pasolini 1999c, 1376) lo dimostra poi il fatto che anche il personaggio del messaggero interpretato da Ninetto Davoli, dapprima doppiato nelle scene che si svolgono a Corinto, riacquista la propria vera voce, dal riconoscibilissimo accento di borgataro romano, nell'ultima parte del film, ambientata tra Bologna, città che Pasolini associa alla propria formazione intellettuale, e la reinventata Sacile dell'inizio. Il passaggio dalla voce doppiata alla voce reale dimostra che il doppiaggio non è scevro di significato ma piuttosto una componente della performance autoriale di Pasolini all'interno dello spazio meridionale mitico e poetico della storia di Edipo.

### **A viva voce**

La voce dell'autore, di qualsiasi autore, parla sempre anche laddove non sembrerebbe parlare, attraverso proiezioni, alter ego e personaggi. È quanto avviene nel cinema, nel teatro e nella letteratura. Tale voce può però anche presentarsi in maniera cosciente come voce autoriale e

rivolgersi direttamente al lettore. È il caso riscontrabile, ad esempio, in *Petrolio*, o nell'abitudine pasoliniana di orientare la lettura delle proprie opere tramite varie soglie testuali, o – addirittura – nel ricorso a strategie non interne all'opera come l'auto-recensione. Più raro è il caso di una diretta interpellazione dello spettatore nel cinema. Ne è un esempio un "vecchio amore" pasoliniano (Pasolini 2001b, 2888), Alfred Hitchcock, per la sua abitudine di presentare, a volte in forma di sagoma, il suo celebre show televisivo *Alfred Hitchcock Presents*. Sempre Hitchcock ha poi in comune con Pasolini la tendenza a introdursi nei propri film attraverso fuggevoli camei, che mai intaccano il livello diegetico. "Il solo scopo di queste apparizioni – ha scritto infatti Thomas Leitch, che a questi giochi hitchcockiani con lo spettatore ha dedicato un interessante volume – [...] è di essere riconosciuto" (Leitch 1991, 3). Anche il discorso cinematografico di Pasolini si basa in parte sul riconoscimento dell'autore da parte del pubblico e sul suo desiderio di essere riconosciuto come tale. Ciò non avviene solo attraverso l'interpretazione di personaggi veri e propri, come l'allievo di Giotto, Chaucer o il sacerdote. Ben prima degli *Appunti per un'Orestide africana*, infatti, la voce autoriale ha un ruolo primario all'inizio de *La ricotta*, in cui Pasolini la impiega per offrire un esempio davvero particolare d'interpellazione diretta dello spettatore.

Nel breve film del 1964, celebre per il ritratto caricaturale di Pasolini nella figura del regista interpretato da Orson Welles, è infatti possibile ascoltare anche la voce dell'autore. Rifacendosi alla consuetudine, ereditata dal cinema muto, di far precedere l'inizio dei film da un cartello che inquadra la vicenda, fornisce dettagli sugli antefatti o sul contesto storico, ne *La ricotta* Pasolini usa la propria voce per rivolgersi al pubblico, leggendo un testo di natura apparentemente cautelativa, visto il delicato tema affrontato:

Non è difficile prevedere per questo mio racconto dei giudizi interessati, ambigui, scandalizzati. Ebbene io voglio qui dichiarare che, comunque si prenda *La ricotta*, la storia della Passione – che indirettamente *La ricotta* rievoca – è per me la più grande che sia mai accaduta, e i Testi che la raccontano, i più sublimi che siano mai stati scritti (Pasolini 2001b, 2059).

Data la lunghissima storia processuale del film, è evidente che la cautela, lungi dall'aver sortito l'effetto sperato, ha forse contribuito ad attirare quei

giudizi scandalizzati (Betti 1977). Se consideriamo però *La ricotta* anche come il primo tentativo pasoliniano di affrontare – tramite l’espedito della rappresentazione meta-cinematografica – la questione della rilevanza dell’autore nella società spettacolare, possiamo individuare un modo alternativo di leggere questa premessa e vedere nell’uso della voce di Pasolini una vera e propria performance autoriale. Seguendo questa lettura ciò che importa non è tanto il messaggio letterale, ma il fatto che esso costituisca un espediente per introdurre – per la prima volta in un suo film – la presenza dell’autore *nell’opera* tramite la *sua voce*, facendo dunque di essa il primo elemento di contatto del pubblico con il film, come poi avverrà, ma all’interno della diegesi, all’inizio di *Appunti per un’Orestide africana*. Spente le luci in sala, prima di ogni altra immagine, è una voce apparentemente incorporea – il verbo, insomma – a introdurre gli spettatori al mistero dell’opera creata, secondo un modello demiurgico fin troppo facilmente leggibile, che richiama “il commento autorevole della Voce-Dio” del documentario griersoniano, in cui la voce dell’autore pretende di esercitare un’autorità epistemica rispetto al pubblico (Plantinga 1997)<sup>11</sup>. Questo è il tipo di voce fuori campo discusso da Silverman in relazione a *L’orgoglio degli Ambersons* di Welles, un riferimento interessante per l’analisi de *La ricotta*, visto che proprio il celebre regista americano vi interpreta il ruolo del regista.

Un esempio più complesso dell’autorità epistemica della voce dell’autore si trova nel cortometraggio di soli dodici minuti intitolato *La sequenza del fiore di carta* (1968), che solo di rado ha ricevuto attenzione critica. Lo scarso interesse per questo stranissimo oggetto cinematografico, ambiguo e tecnicamente imperfetto, è forse dovuto alla difficoltà di inquadrarlo nel complesso dell’opera pasoliniana. Inizialmente costituiva il terzo episodio del film collettivo *Amore e rabbia*, presentato al XIX Festival del Cinema di Berlino nel 1969. Pasolini l’aveva girato a colori l’anno precedente, pochi mesi prima di *Appunti per un’Orestide africana*, dove, come ho mostrato, la sua performance vocale costituisce un elemento essenziale del film da farsi.

*Amore e rabbia*, una collaborazione tra Carlo Lizzani, Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, Marco Bellocchio, e Pasolini doveva inizialmente intitolarsi *Vangelo ’70 perché* i registi avrebbero dovuto ispirarsi a parabole e altri passi del Vangelo (Pasolini 1999c, 1368). In realtà, solo

*L'indifferenza* di Lizzani, un'amara riflessione sulla parabola del buon samaritano, e *Agonia* di Bertolucci, che, come il corto di Pasolini s'ispirava alla parabola del fico infruttuoso, fanno riferimento esplicito al Vangelo. L'episodio di Bellocchio non ha nulla a che vedere con quel testo e fu aggiunto all'ultimo momento per rimpiazzare il contributo di Valerio Zurlini, che il regista aveva deciso di trasformare nel lungometraggio *Seduto sulla destra* (1968). Fu proprio questa sostituzione in corsa a motivare il nuovo titolo e l'eliminazione dei titoli d'apertura, girati da Pasolini come "una riunione in una sala della televisione (con un gran Cristo in croce, sacrilego, sul tavolo) dei registi del film" (Pasolini 1988, 629). Sebbene con stili eterogenei e approcci concettuali differenti, i cinque registi colsero la possibilità di sperimentare con il mezzo cinematografico.

John David Rhodes ha persino suggerito che *La sequenza del fiore di carta* è il più avanguardistico tra i film di Pasolini (Rhodes 2007, 150). Questa valutazione non trova la sua giustificazione solo nel magma stilistico del cortometraggio, comune ad altri progetti pasoliniani di questo periodo, ma anche e soprattutto nella componente meta-cinematografica, segnalata ancora una volta dalla presenza della voce di Pasolini. In questo senso, *La sequenza del fiore di carta* è da considerarsi come un altro esempio di film-saggio in cui Pasolini riflette sul suo cinema.

Come già ricordato, il cortometraggio s'ispira alla parabola evangelica del fico maledetto (Mt. 11, 11). Ecco come Pasolini ha spiegato a John Halliday l'idea e il significato del cortometraggio, che doveva intitolarsi inizialmente *Il fico innocente*:

[Il film] ricorda quando Cristo vuol cogliere qualche fico, ma essendo marzo l'albero non ne ha prodotto ancora nessuno, e Cristo lo maledice. A me questo episodio è sempre parso molto misterioso e se ne hanno parecchie interpretazioni contraddittorie. Il modo in cui l'ho interpretato io è più o meno questo: vi sono momenti della storia in cui non si può essere inconsapevoli; bisogna essere consapevoli, e non esserlo equivale a essere colpevoli. Perciò ho fatto camminare Ninetto per via Nazionale, e mentre lui cammina senza un pensiero al mondo, inconsapevole di tutto, passano sullo schermo, sovrapposte a via Nazionale, le immagini di alcune delle cose importanti e pericolose che stanno avvenendo nel mondo: cose di cui lui,

appunto, non è consapevole, come la guerra del Vietnam, le relazioni fra Est e Ovest e così via. Sono solo ombre che gli passano sopra, delle quali lui è ignaro. Poi a un certo punto si sente la voce di Dio, in mezzo al rumore del traffico, che lo sprona a conoscere, a rendersi consapevole. Ma, come il fico del vangelo, il ragazzo non capisce, perché è immaturo e innocente, e così alla fine Dio lo condanna e lo fa morire (Pasolini 1999c, 1369).

Nonostante la spiegazione di Pasolini, tutta concentrata sull'asse del significato, la scelta del termine 'sequenza' per il titolo definitivo del film suggerisce una lettura meta-cinematografica della passeggiata di Ninetto lungo via Nazionale. È forse sintomatico che nel saggio "Il cinema di poesia" Pasolini impieghi proprio il termine 'parabola' per parlare del linguaggio del cinema (Pasolini 1999a, 1468), che si basa sull'esistenza di un "ipotetico sistema di segni visivi". Sono quest'ultimi che permettono di leggerlo nella stessa maniera in cui interpretiamo la realtà di tutti i giorni. Come esempio di questa interazione tra soggetto e ambiente, Pasolini suggerisce l'immagine di qualcuno che "cammina da solo per strada" (Pasolini 1999a, 1462). La passeggiata di Ninetto, che include il piano sequenza più lungo tra quelli girati da Pasolini, pare confermare l'idea che "la vita stessa nel complesso delle sue azioni è un *cinema naturale, vivente*" concepito come un "continuo e infinito piano sequenza" (Pasolini 1999a, 1514 e 1547).

La conferma che Pasolini abbia girato il suo episodio di *Amore e rabbia* per testare la sua teoria cinematografica si trova nel saggio del 1967 intitolato "Essere è naturale?". All'inizio di questo saggio, per postulare l'identità tra film e realtà, Pasolini descrive un esempio davvero importante per comprendere *La sequenza del fiore di carta*: "in un film, appare l'inquadratura di un ragazzo coi capelli ricci e neri, gli occhi neri e ridenti, una faccia coperta dall'acne, la gola un po' gonfia, come di ipertiroideo, e un'espressione giuliva e buffa che emana da tutto lui. Questa inquadratura di un film rimanda forse a un patto sociale fatto di simboli, come sarebbe il cinema se definito per analogia con la 'langue'? Sì, esso rimanda a questo patto sociale, ma questo patto sociale, non essendo simbolico, non si distingue dalla realtà, ossia dal vero Ninetto Davoli in carne e ossa riprodotto in quella inquadratura" (Pasolini 1999a, 1563). Come ha osservato Marco Antonio Bazzocchi, nell'opera di Pasolini "il Ninetto personaggio non è mai separato dal Ninetto reale", di modo che il corpo

del ragazzo coincide simbolicamente con “il corpo della Realtà” (Bazzocchi 2012, 24). Il lungo piano sequenza che forma la spina dorsale di *La sequenza del fiore di carta* rappresenta dunque ciò che Pasolini chiama il “momento naturalistico” della storia, lo scorrere temporale della realtà e della vita che il montaggio deve superare e sintetizzare.

La morte di Ninetto alla fine del film, al di là del senso metaforico in relazione alla parabola del fico maledetto, assume anche un significato meta-cinematografico per via del legame con la teoria pasoliniana della morte come montaggio. L'azione della vita umana, proprio come un lungo piano sequenza, manca unità e senso se non è conclusa: “la morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita” (Pasolini 1999a, 1560). Ninetto ‘deve’ morire per permettere il passaggio dall’infinità del cinema alla sintesi poetica ed espressiva del film. Quest’idea è suggerita propria dalla presenza riconoscibile della voce dell’autore fuori campo, inserita in un caleidoscopico montaggio sonoro di voci differenti, che comprende quelle di amici quali Elsa Morante e Bernardo Bertolucci. Nel cortometraggio, questo montaggio vocale rappresenta la voce di Dio che si rivolge a Ninetto per ordinarli di “conoscere e volere”, ossia di farsi consapevole della violenza della storia che gli passa letteralmente davanti agli occhi attraverso la sovrimpressioni di immagini in bianco e nero tratte da documentari o cinegiornali che mostrano guerre, proteste e massacri. Tuttavia, è proprio la voce di Pasolini, e dunque la voce dell’autore del film, che rivolge al ragazzo le parole finali, annunciandogli che deve “morire, morire, morire” (Pasolini 2001a, 1095). Subito dopo queste parole il film si conclude con l’immagine del giovane che cade al suolo senza vita.

Questa voce di Dio incapsula perfettamente il tipo di voce fuori campo che Pasolini mette in discussione in *Appunti per un’Orestide africana* attraverso il riflesso della sua immagine all’inizio del film. La natura aperta, embrionica e dialettica del film-da-farsi non poteva permettere all’autore di compiere il tipo di sintesi che costituisce il passaggio dal cinema al film. In *La sequenza del fiore di carta*, però, la performance vocale dell’autore conferma il suo controllo totale sulla sequenza, concepita in termini metalinguistici come una dimostrazione *in nuce* della sua teoria della morte come montaggio. Inoltre, la colonna sonora, che alterna frammenti di dialoghi insignificanti, rumori di sottofondo, l’esplosione di bombe e il twist scanzonato composto da Gianni Fusco,

rinforza l'importanza del suono per l'interpretazione meta-cinematografica del film. In particolare, la voce di Dio è introdotta dall'ultimo brano della *Passione secondo Matteo* di Bach, "Wir Setzen uns mit Tränen nieder," che Pasolini aveva già impiegato in *Accattone* e in *Il Vangelo secondo Matteo*. Oltre a indicare la tendenza manierista all'auto-citazione che caratterizza il suo cinema, questo brano serve anche a saldare il tema evangelico a quello del mondo subalterno e, al contempo, a introdurre quello che Pasolini, riferendosi ad *Accattone*, chiama "il motivo della morte" (Pasolini 2001b, 2826). La morte di Ninetto è dunque già inscritta nel film ancora prima della sua conclusione. Essa va dunque intesa sia come destino inevitabile degli innocenti, ma anche come necessità dell'autore di trasformare "il cinema naturale vivente" dell'esistenza in film (Pasolini 2001b, 2826). L'idea di Bazzocchi che Ninetto sia una figura liminare "al confine tra spazi differenti della realtà" (Bazzocchi 2014, 26) va dunque riformulata in termini intertestuali e metalinguistici. Non solo, infatti, il ragazzo si chiama Ricetto, come il protagonista di *Ragazzi di vita*, ma la musica di Bach lo collega agli altri due film (uno ispirato al mondo del sottoproletariato romano, l'altro al Vangelo) in questo modo i differenti livelli della realtà rappresentati nell'opera complessiva di Pasolini convergono e si intersecano nel corpo di Ninetto. In breve, Ninetto rappresenta la superficie corporea sulla quale possiamo leggere in termini metalinguistici l'idea del cinema come depositario della "lingua scritta della realtà", una lingua, scrive Pasolini, fatta di testi differenti (Pasolini 1999a, 1507).

### **Silenzio**

Un ultimo esempio della presenza della voce di Pasolini si trova negli esperimenti tra inchiesta e documentario in cui l'autore prende parola sullo schermo ed entra in contatto diretto con il suo pubblico, soprattutto tramite la forma dell'intervista. Penso in particolare a *Comizi d'amore*, realizzato, ancora una volta, nel 1963, l'anno delle riprese di *La ricotta* e *La rabbia*. Con *Comizi d'amore* Pasolini si era proposto di percorrere l'Italia da Nord a Sud come "una specie di commesso viaggiatore" (Pasolini 2001a, 421) per scoprire cosa pensassero gli italiani di argomenti come la libertà sessuale, il divorzio, la prostituzione e l'omosessualità. Come gli autori dei vari documentari incentrati sul tema del sesso realizzati nei primi anni '60, da Ugo Gregoretti a Enzo Biagi, da Alberto Caldana a Virgilio Sabel<sup>[2]</sup>, anche Pasolini ha in mente il modello del *cinéma vérité*. In



particolare quello rappresentato da *Cronaca di un'estate* (*Chronique d'un été*, 1961) dell'antropologo Jean Rouch e del sociologo Edgar Morin che, sperimentando con la presa diretta, rivolgono a varie generazioni di francesi una domanda apparentemente semplice: "Come vivi?". A metà del loro reportage, Rouch e Morin iniziano a mostrare a chi hanno intervistato il materiale girato fino a quel momento e registrano le loro reazioni, non sempre positive, formulando ipotesi interpretative e mettendo in discussione le proprie premesse teoriche. Si tratta del modello documentaristico a cui Pasolini farà poi esplicitamente ricorso anche in *Appunti per un'Orestiade africana*, per la sequenza girata in un'aula dell'Università di Roma insieme al gruppo di studenti provenienti da diversi paesi dell'Africa.

Ciò che deve aver senz'altro affascinato Pasolini in *Cronaca* non è solo l'aspetto meta-cinematografico, ossia la messa in scena del processo di realizzazione e montaggio del film, ma il fatto che i due 'colleghi' francesi, nel loro tentativo di scoprire come vivono i loro compatrioti, non abbiano cercato affatto di nascondere la propria presenza, ma anzi l'abbiano esposta sin dalla prima inquadratura. Da un certo punto di vista, la *vérité* del loro esperimento non sta nella forma, o nella pretesa di realismo e oggettività delle immagini, ma nella dichiarazione dell'impossibilità di una verità che esuli dalla prospettiva di un soggetto creatore (Viano, 122).

Nel 1977, a due anni dalla scomparsa di Pasolini, Michel Foucault pubblica su "Le Monde" una recensione al suo film-inchiesta. Ecco come il filosofo sintetizza la sua impressione generale sulla performance di Pasolini nel doppio ruolo di intervistatore e regista: "gli adulti parlano sovrapponendosi e discorrono, i giovani parlano rapidamente e si intrecciano. Pasolini l'intervistatore sfuma: Pasolini il regista guarda con le orecchie spalancate. Non si può apprezzare il documento se ci si interessa di più a ciò che viene detto rispetto al mistero che non viene pronunciato" (Foucault [1977] 2010, 55). Con grande acume Foucault coglie che il vero significato di *Comizi d'amore* non è in quello che viene detto - che risulta conforme alle convezioni sociali cui gli intervistati credono di dover ottemperare - ma in quello che generalmente viene taciuto, nelle bugie dette per conformismo, vergogna, o ipocrisia, senza nemmeno preoccuparsi troppo di mostrare di star mentendo. Allo stesso tempo, Foucault rileva un interessante tipo di sdoppiamento: quello tra il Pasolini-

intervistatore, che a suo dire si farebbe invisibile di fronte alla performance degli intervistati, e il Pasolini-regista, che si limiterebbe invece ad osservare quanto avviene davanti ai suoi occhi.

È importante notare che questo sdoppiamento tra regista e intervistatore si manifesta soprattutto attraverso la voce, o meglio, nella dialettica tra la voce del Pasolini che intervista, non importa se inquadrato o meno, e la voce incorporea del Pasolini che commenta, fuori campo, le risposte e le reazioni della gente. A dimostrare l'importanza della dimensione vocale, infatti, il film inizia con il solo audio, una serie di domande su come nascono i bambini che Pasolini rivolge a dei *picciriddi* napoletani. È solo in un secondo momento che intervistatore e intervistati acquistano corpo sullo schermo, sottolineando così l'importanza di quell'iniziale intrecciarsi puro di voci. Contravvenendo a tutti i principi estetici del suo cinema Pasolini entra nell'inquadratura di quinta, reggendo il microfono in mano. La sua presenza fisica segue – o insegue – simbolicamente la sua voce, che ancora una volta funge da primo elemento di contatto tra pubblico e opera. Ciò detto, né il Pasolini che intervista, né il Pasolini-regista scompaiono o si limitano ad osservare increduli quanto si presenta loro davanti. La profonda incongruenza tra la lettura di Foucault e la realtà del film-inchiesta mi porta a supporre che la versione francese sottotitolata non abbia permesso al filosofo francese di cogliere appieno il doppio registro della voce dell'intervistatore e la frequente manipolazione compiuta sugli intervistati e sul pubblico. D'altra parte, nonostante la sua propensione al doppiaggio, lo stesso Pasolini riteneva che il film non avrebbe potuto trovare spazio oltre i confini italiani proprio per motivi linguistici: “avrebbe presentato grossi problemi di traduzione: sarebbero andati persi accenti dialettali e i giochi di parole; d'altronde sarebbe stato impossibile doppiarlo, e le didascalie in sottotitolo l'avrebbero reso troppo freddo. Chi non avesse conosciuto bene l'italiano non avrebbe potuto capirne il significato” (Pasolini 2001a, 1324). Al problema della lingua va aggiunto quello dell'intrinseca intraducibilità della voce, con i suoi toni e le sue sfumature.

La presenza di Pasolini sullo schermo non è affatto invisibile. Al contrario, ha ragione Miguel Andrés Malagreda quando sostiene che “in the film's interviews the viewer is confronted continually with the presence of Pasolini by his repetitive insistence on certain questions” (“nelle interviste

del film lo spettatore si confronta costantemente con la presenza di Pasolini per via della sua insistenza a ripetere certe domande” Malagreda 2007, 92). È insomma la voce a rendere Pasolini costantemente presente nella prima metà del film. Inoltre, a rimarcare quanto prominente e invasiva sia la sua presenza, il Pasolini-intervistatore dà suggerimenti agli intervistati (“Ecco, ecco: io credo che le cose non siano poi molto cambiate”), riformula risposte quando l’intervistato di contraddice (“ma però tu hai detto prima che vorresti essere libera come un ragazzo”), si premura di accompagnare con un “bravo” o un “giusto” le affermazioni conformi al suo pensiero, e non si trattiene dal commentare, fuori campo, le risposte che invece non gli aggradano (“non c’è peggior sordo di chi non vuol sentire”). Proprio questa attitudine, accompagnata da costanti richieste di argomentare e chiarire le risposte mai troppo esaustive (“Ma le sembra giusto che sia così o no?”) cessa improvvisamente nella seconda parte del documentario, dedicata al rapporto degli italiani con l’omosessualità. È a questo punto che il modello della nuova antropologia visiva rappresentato da Rouch e Morin, viene sostituito da un modello “(auto)etnografico” (Malagreda 2007, 92). L’argomento del film non riguarda più solo la società italiana ma l’autore del film.

L’inchiesta di Pasolini si svolge ben prima della nascita del movimento di rivendicazione omosessuale. Fino al 1973, l’omosessualità è stata considerata dalla comunità scientifica internazionale come disturbo sociopatico della personalità. Tuttavia in molti hanno accusato il Pasolini del 1962 di omofobia interiorizzata per il suo evitare con cura il termine “omosessualità” nel rivolgere le sue domande. Infatti, facendo sfoggio di un notevole ventaglio di sinonimi, Pasolini parla di “invertiti”, “anormalità sessuale”, “anomalie”, “inversioni sessuali”, “irregolarità sessuali”, “perversioni sessuali”. I giudizi che raccoglie su queste categorie vanno dallo “schifo” al “ribrezzo”, dal “disgusto” alla “pietà”, dalla “ripugnanza” all’“orrore”. Il termine “schifo”, ad esempio, viene impiegato sei volte nel giro di pochi minuti. Paradossalmente, in tutto *Comizi d’amore*, questi sono forse gli unici giudizi completamente sinceri espressi dagli intervistati. La disinvoltura con cui tutti condannano l’omosessualità davanti a Pasolini, mentre considerano “furbi” prostitute e clienti o approvano le case di tolleranza, fa supporre che, nonostante la sua fama fosse in ascesa, ancora in pochi tra le masse meno acculturate fossero a conoscenza del suo orientamento sessuale, già però motivo di pesanti

attacchi sulla stampa dell'epoca. Non si spiega altrimenti il fatto che un ragazzo, intervistato in una balera, dopo aver affermato il proprio ribrezzo per gli "invertiti", cerchi addirittura una conferma in Pasolini: "È giusto, no?".

Quando Thomas Waugh ricorda che nell'Italia degli anni '60 "gays were entirely invisible, including queer Pasolini himself" ("i gay erano completamente invisibili, compreso l'omosessuale Pasolini" (Waugh 2000, 255), non intende tanto dire che gli omosessuali si nascondessero, ma che non fossero leggibili dalla maggior parte delle persone, invisibili secondo i codici sociali dominanti. Chi risponde alle domande di Pasolini non può minimamente concepire che un personaggio pubblico sia omosessuale e che in quanto tale si esponga. L'idea di fondo è che la diversità sessuale, in quanto aberrante e vergognosa, non può che essere nascosta. In *Comizi d'amore* la voce di Pasolini pronuncia dunque l'impronunciabile e nel farlo dissocia il suo corpo autoriale dal suo corpo desiderante<sup>31</sup>.

Non si può non avvertire un profondo imbarazzo nell'osservare Pasolini travolto e coperto da giudizi – per non dire insulti – che non possono non averlo toccato profondamente. Un imbarazzo acuito dal fatto che i suoi commenti alle risposte degli intervistati spariscono improvvisamente, e insieme ad essi la sua insistenza nel cercare di capire le ragioni dei giudizi espressi. È come se Pasolini, conoscendole già, rinunciasse a cercare le ragioni dell'omofobia che sta documentando. Il disagio dello spettatore non è però, come qualcuno ha sostenuto, un segno dell'omofobia interiorizzata da Pasolini, ma il risultato della critica pasoliniana al conformismo del pensiero etero-normativo. L'impressione di Foucault che a un certo punto l'intervistatore sfumi s'applica forse allo sfumare del soggetto sessuale, che rinuncia a controllare vocalmente le persone che intervista. Pasolini neutralizza la sua presenza vocale in maniera strategica per incoraggiare le persone a condividere il loro giudizio negativo sugli "anormali" ("Ha mai sentito parlare di quelle cose terribili che sono le anormalità sessuali?"), come succede intervistando una ragazza in una balera milanese:

Pasolini | Ma senta, se lei a un certo punto si sposerà ed avrà i figli; i figli a un certo punto possono essere anche loro di queste persone.

1a Signorina | Ah ... speriamo di no.

Pasolini | Speriamo di no, glielo auguro di cuore, ma comunque certi problemi bisogna conoscerli, per poterli curare in ogni caso, no? (Pasolini 2001a, 443).

Le insistenti sollecitazioni di Pasolini alle persone intervistate lasciano il posto a una retorica silenziosa, in cui il suo pensiero e la verità sono taciuti. Ciò potrebbe apparire come un caso esemplare per l'epistemologia delle *Stanze private* di Eve Kosofsky Sedgwick, ovvero quegli spazi omosessuali separati costruiti attraverso un complesso reticolo di sapere, ignoranza e silenzio (Kosofsky Sedgwick [1990] 2011). In realtà, il silenzio di Pasolini sulla propria identità sessuale ha una funzione completamente differente. Esso non va interpretato come una manifestazione di omofobia interiorizzata ma come una sovversiva quanto sottile performance queer che anticipa l'uso militante e strategico del desiderio omosessuale nei film della *Trilogia della vita*. La passività vocale di Pasolini nella seconda parte di *Comizi d'amore* ha più a che fare con Judith Butler e la sua idea che la formazione dell'identità eterosessuale avvenga attraverso il rifiuto malinconico del desiderio omosessuale (Butler [1997] 2013).

Esponendosi con il suo silenzio al giudizio indiretto degli intervistati Pasolini fa emergere senza alcun filtro la violenza omofobica della società italiana degli anni '60. Come ha infatti scritto Derek Duncan in uno dei contributi più brillanti sulla problematica omosessuale in Pasolini, bisogna anche considerare la possibilità paradossale che proprio un discorso omofobico interiorizzato "might have provided Pasolini with a language for talking about a subject that otherwise was silenced" ("potrebbe aver fornito a Pasolini una lingua per parlare di un soggetto altrimenti taciuto", Duncan 2006, 88). Una lingua, occorre sottolineare, espressa dall'assenza della sua voce.

---

## Note

\* Si riproduce qui, con alcune modifiche, la traduzione del saggio intitolato *Voce e contenuto* in G. M. Annovi, *Pier Paolo Pasolini: Performing Authorship*, New York 2017.

[1] Il termine "griersoniano" si riferisce a John Grierson, considerato il caposcuola del movimento documentaristico britannico degli anni '30. L'unico film di Grierson è *Drifters* (1929), documentario sulla pesca delle aringhe nel Mare del Nord.

[2] Ugo Gregoretti, *I nuovi angeli* (1962); Enzo Biagi, *Italia proibita* (1961); Virgilio Sabel, *In Italia si chiama amore* (1962); Alberto Caldana, *I ragazzi che si amano* (1963). Cfr. Viano 1992, 120-121.

[3] In una lettera del 1950 all'amica Silvana Mauri, tra le poche persone con cui Pasolini parla esplicitamente e in termini particolarmente intimi della propria omosessualità, è proprio l'immagine di uno sdoppiamento fisico a individuare nel corpo sessuato un corpo altro da sé, un anti-corpo: "lo ho sofferto il soffribile non ho mai accettato il mio peccato, non sono mai venuto a patti con la mia natura e non mi ci sono neanche abituato. Io ero nato per essere sereno, equilibrato e naturale: la mia omosessualità era in più, era fuori, non c'entrava con me. Me la sono sempre vista accanto come un nemico, non me la sono mai sentita dentro" (Pasolini 1986, 391-92).

---

### Riferimenti bibliografici

Bazzocchi 2012

M.A. Bazzocchi, *I riccioli di Ninetto*, in G.M. Annovi (a cura di), *Fratello selvaggio: Pier Paolo Pasolini tra gioventù e nuova gioventù*, Massa 2012, 21-34.

Butler [1997] 2013

J. Butler, *La vita psichica del potere*, tr. F. Zappino, Milano 2013.

Caminati 2007

L. Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del terzo mondo*, Milano 2007.

Duncan 2006

D. Duncan, *Reading and Writing Italian Homosexuality*, Hampshire 2006.

Foucault [1977] 2010

M. Foucault, *I mattini grigi della tolleranza*, tr. R. Kirchmayr, "aut aut" 345 (gennaio-marzo 2010), 55-59.

Fanon [1961] 2006

F. Fanon, *I dannati della terra*, tr. C. Cignetti, Milano 2006.

Gragnotati 2012

M. Gragnolati. *Analogy and Difference: Multistable Figures in Pasolini's* *Appunti per un'Orestiade Africana*, in L. Di Blasi, M. Gragnolati, C.F.E. Holzhey (a cura di), *The Scandal of Self-contradiction. Pasolini's Multistable Subjectivities, Geographies, Traditions*, Vienna-Berlino 2012, 119-134.

Kosofsky Sedgwick [1990] 2011

E. Kosofsky Sedgwick, [*Epistemology of the Closet*, Berkley 1990] *Stanze Private. Epistemologia e politica della sessualità*, tr. F. Zappino, Roma 2011.

Leitch 1991

T. Leitch, *Find the Director and Other Hitchcock Games*, Athens, GA 1991.

- Malagreda 2007  
M.A. Malagreda, *Queer Italy. Context, Antecedents and Representation*, New York 2007.
- Manzoli 2001  
G. Manzoli, *La voce e il silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Bologna 2001.
- Maraschin 2014  
D. Maraschin, *Pasolini: cinema e antropologia*, New York-Berlino 2014.
- Orlando 2009  
V.K. Orlando, *Francophone Voices of the "New" Morocco in Film and Print: (Re)presenting a Society in Transition*, New York 2009.
- Orlando 2011  
V.K. Orlando, *Screening Morocco. Contemporary Film in a Changing Society*, Athens 2011.
- Pasolini 1975  
P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, Torino 1975.
- Pasolini 1986  
P.P. Pasolini, *Lettere 1940-1954*, N. Naldini (a cura di) Torino 1986.
- Pasolini 1999a  
P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, W. Siti, S. De Laude (a cura di) Milano 1999.
- Pasolini 1999b  
P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.1, W. Siti, S. De Laude (a cura di), Milano 1999.
- Pasolini 1999c  
P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol.2, W. Siti, S. De Laude (a cura di), Milano 1999.
- Pasolini 2001  
P.P. Pasolini, *Teatro*, W. Siti, S. De Laude (a cura di) Milano 2001.
- Pasolini 2001a  
P.P. Pasolini, *Per il cinema*, vol. 1, W. Siti, F. Zabagli (a cura di) Milano 2001.
- Pasolini 2001b  
P.P. Pasolini, *Per il cinema*, vol. 2, W. Siti, F. Zabagli (a cura di) Milano 2001.
- Pasolini 2003  
P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. 1, W. Siti (a cura di), Milano 2003.
- Pasolini [1998] 2005  
P.P. Pasolini, *Petrolio*, Milano 2005.
- Plantinga 1997  
C.R. Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge 1997.

Ricciardi 2000

A. Ricciardi, *Umanesimo e ideologia: Pasolini e la genealogia intellettuale del film* *Appunti per un'Orestiade africana*, "Forum Italicum: A Journal of Italian Studies" 2/34 (Settembre 2000), 501-517.

Silverman 1988

K. Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington 1988.

Rhodes 2007

J.D. Rhodes, *Stupendous, Miserable City: Pasolini's Rome*, Minneapolis 2007.

Viano 1992

M. Viano, *A Certain Realism, Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley-Los Angeles 1992.

Vighi 2002

F. Vighi, *Beyond Objectivity: The Utopian in Pasolini's Documentaries*, "Textual Practice" 3/16 (2002), 491-510.

Waugh 2000

T. Waugh, *The Fruit Machine. Twenty Years of Writing on Queer Cinema*, Durham 2000.

---

## English abstract

The essay discusses the effects produced by Pasolini's use of the author's voice, an aspect of his practice that has not previously been studied. In his cinema, Pasolini's voice changes according to the function of his presence. The use of voice is part of Pasolini's creative process, and he treats it just as he does a manipulable image. When he presents himself as the author, as in *Appunti per un'Orestiade africana* (1970) and *Comizi d'amore* (1963), the audience hears his real voice. When he plays a character in a fictional narrative, as in the case of Giotto's pupil and Chaucer, his voice is dubbed. In *Edipo re* (1967), where Pasolini played the apparently marginal role of the High Priest, dubbing is also far from a random aesthetic element. Pasolini's use of dubbing can in fact be traced to specific practices of authorial control. In *La sequenza del fiore di carta* (1969), for example, the author's voice represents his epistemic authority; in *Love Meetings*, it is a subtle and subversive queer intervention.

*keywords* | Pasolini; Voice; Authorship; Cinema; Performance.





# Pasolini fumettista

## Un'analisi di *La Terra vista dalla luna* attraverso gli strumenti critici del racconto grafico

Daniele Comberiatì



1 |

È il 1967 quando Pier Paolo Pasolini partecipa con l'episodio *La Terra vista dalla luna* al film collettivo *Le streghe*, progetto a cui collaborarono Luchino Visconti, Mauro Bolognini, Franco Rossi e Vittorio De Sica. Quella del film a episodi è una modalità piuttosto in voga all'epoca e alla quale Pasolini ha già partecipato: nel 1963, con *La ricotta*, aveva contribuito all'opera collettiva *Ro.Go.Pa.G.* mostrando un'attenzione particolare alla pittura e al disegno. Le esperienze del 1963 e del 1967 infatti si rivelano importanti per un'evoluzione della sua estetica e in generale per il suo rapporto con le arti visuali: in *La ricotta* vi era il riferimento al manierismo di Mantegna nella costruzione dell'immagine, *La Terra vista dalla luna* segna l'inizio dell'impiego del colore nel cinema, abbandonando il bianco e nero delle prime produzioni. In entrambi i casi ritroviamo una mediazione fra la sceneggiatura scritta e il film vero e proprio: in *La Ricotta* è il dipinto a porsi come filtro nel passaggio da un mezzo di espressione all'altro, nel film del 1967 è il fumetto, perché Pasolini, accanto ad un soggetto apparentemente più 'classico'



2 |



3 |

aggiunge una sceneggiatura a fumetti, sorta di *storyboard* che però l'autore concepisce anche come opera autonoma, e dalla quale già si possono intravedere le sperimentazioni sul colore che saranno poi alla base delle innovazioni tecniche del cortometraggio.

Il ricorso allo *storyboard* da parte dello stesso regista non è certo una novità: lo aveva utilizzato Hitchcock al suo arrivo a Hollywood, una parziale innovazione nel contesto nordamericano dove vi era di solito una persona addetta a tale lavoro; d'altronde le scene 'disegnate' da parte del regista saranno una delle cifre stilistiche della Nuova Hollywood - Martin Scorsese agli esordi disegnava ogni singola scena dei suoi film -, atte ad esemplificare una nuova concezione di autorialità (Balzola, Pesce 2009). Non è una novità, nel senso autoriale, neanche in Italia, ma una precisa modalità di lavoro. Due anni prima dell'uscita di *Le streghe*, Federico Fellini insieme a Dino Buzzati e Brunello Rondi ultima la sceneggiatura di *Il viaggio di G. Mastorna detto Fernet* - l'ipotetico film annovera diversi titoli, fra cui *Moraldo in città*, *Mastorna*, *Il viaggio di Mastorna* -, opera mai realizzata che però proprio a partire da un'idea che potremmo definire 'da *storyboard*' vede la luce in forma di fumetto (Canosa, Fornaroli 2006). Per primo è lo stesso Buzzati ad inserire delle scene nel suo *Poema a fumetti*, mostrandone un frammento (Buzzati 1969), in seguito sarà Milo Manara a pubblicarlo come opera



4 |



5 |

indipendente (Manara 2001). Se il testo di Fellini mostra un fumetto nato a partire da un progetto filmico mai realizzato – ma apparentemente in fase avanzata, visto che il regista aveva addirittura fatto costruire alcuni set per iniziare a girarlo (Mollica 2000) –, il lavoro di Pasolini è differente. Ci troviamo in tal caso all'interno di un'opera aperta, nella quale i testi – soggetto, fumetto, film – dialogano ma si propongono anche come elementi autonomi. Per tale ragione la sceneggiatura a fumetti di Pasolini può essere letta come testo a sé – farò infatti riferimento all'edizione Polistampa del 2010 (Pasolini 2010) –, utilizzando gli strumenti critici e teorici solitamente legati agli studi del *comic* e del romanzo grafico.

È in fondo Pasolini stesso a considerarla un'opera indipendente, parte di un ipotetico progetto a fumetti più imponente che non si realizzò mai. Ne parla esplicitamente in una lettera a Livio Garzanti del gennaio 1967 (Pasolini 1986, 625). È una di quelle lettere piene di progetti futuri, dei quali alcuni si realizzeranno, e che descrive un momento di particolare fervore creativo. Pasolini cita, fra le altre, delle idee concernenti *Porcile*, *Empirismo eretico*, *Affabulazione*, la *Divina mimesis*.

Una lettera “summa”, dunque, in cui più generi sono interpellati e in cui il fumetto entra a pieno titolo nella negoziazione di un'opera globale che si vuole aperta e costantemente *in fieri*. Nomina la sceneggiatura *La Terra vista dalla luna* parlando dell'idea di un “fumetto a colori (ri pescando certe mie rozze qualità di pittore abbandonate)”, che dovrebbe confluire in una serie di “una dozzina di episodi comici – molto colorati e espressionistici” (Pasolini 1986, 625). Se possiamo notare immediatamente

un riferimento all'uso del colore che come detto costituirà una delle più evidenti novità estetiche del film, è interessante per il nostro discorso l'accenno, già in fase di concepimento dell'opera, al genere da utilizzare, quegli "episodi comici" che in effetti costituiscono la base di *La Terra vista dalla luna* e che mostrano un preciso percorso, con nessi testuali espliciti e impliciti, osservabile nella costruzione dei due personaggi principali del testo, Ciancicato e Baciù Miao.

Risulta particolarmente utile situare l'opera di Pasolini all'interno delle pubblicazioni fumettistiche coeve e precedenti, soprattutto se pensiamo all'impatto che ha avuto, all'interno della sua produzione ma anche all'esterno, la sua capacità di manipolare e trasformare i mezzi di espressione attraversati, dalla poesia al teatro passando per il cinema. Sarebbe dunque lecito chiederci da una parte che cosa avrebbe rappresentato il "romanzo a fumetti" di Pasolini se ultimato e pubblicato, ma dall'altra è forse più utile ragionare sui materiali esistenti, per scoprire come e in che misura presentino riscritture, riflessioni e trasformazioni di precise modalità di concepire la nona arte.

Claudia Romanelli nel suo accurato articolo sul lavoro pasoliniano, riprende le parole dell'autore stesso nel definirlo "una sceneggiatura a forma di fumetto" e traccia un ampio e condivisibile quadro dei riferimenti fumettistici presenti: si va chiaramente da *Donald Duck* (il nostro Paperino) e più in generale dall'influenza anche grafica dei tratti Disney, a *Felix the Cat*, che in Italia veniva incluso nel *Corriere dei piccoli* con il nome di *Miao Mao* (Romanelli 2017; Zabagli 2009). Al di là delle precise indicazioni che l'autrice fornisce riguardo alle varianti operate fra il soggetto del film, la sceneggiatura, il film vero e proprio e la sceneggiatura a fumetti di cui ci stiamo occupando - differenze che vedono varie ragioni, dai seppur lievi slittamenti cronologici all'uso consapevole dei diversi medium -, la parte più importante del suo saggio mi sembra racchiusa nel titolo di uno dei primi paragrafi - *A Structure that Wants to Become Another Structure* - che "svela" il processo dell'opera pasoliniana. Possiamo infatti definire il fumetto *La Terra vista dalla luna* un'opera "disseminata", e non a caso Pasolini utilizza questa particolare forma di espressione - in un periodo in cui, seppur in evoluzione, tale linguaggio non aveva ancora raggiunto una completa legittimazione - per sfruttarne modalità di produzione e fruizione

originali. Tale opera “disseminata” fa parte in realtà di un quadro concettuale estremamente preciso, all’interno del quale l’autore “nasconde” il fumetto dietro a una serie di testi all’epoca maggiormente legittimi e al tempo stesso legittimanti. Così facendo, invece di mostrarne una presunta debolezza, ne mette in rilievo la capacità di adattamento e la forza espressiva, ponendo inoltre al lettore questioni fondamentali sulla struttura stessa del mezzo (e dell’opera artistica in generale) e mostrando la capacità di giungere alla teoria attraverso esempi tratti anche dalla cultura popolare, in maniera non dissimile da quanto faranno alcuni anni dopo i protagonisti dei *cultural studies* nel contesto britannico e da quanto teorizzerà Mark Fisher (Fisher [2018] 2020).

Altri studiosi si sono soffermati sul fumetto pasoliniano: Daniele Fioretti per esempio si è concentrato sulle sperimentazioni tecniche presenti nell’opera – che in un certo senso confermano quanto affermato in precedenza, e cioè che a partire da *La Terra vista dalla luna* in Pasolini vi fu un tentativo, per quanto non concluso, di ripensamento del mezzo, che non era dunque un semplice arnese da lavoro “minore” –, in particolare sull’uso del colore, che a suo dire acquista anche una precisa valenza contenutistica e tematica, perché contribuisce ad allontanarlo dalle borgate e a farne evolvere l’immaginario (Fioretti 2015, 110).

Anche Nicola Catelli ha esaminato la tecnica utilizzata dall’autore per comporre il suo fumetto – una tecnica mista di pastelli, gessetti e penna biro su fogli da disegni, all’apparenza lontana dalla china utilizzata all’epoca ma vicina a esperienze più recenti (Barbieri 2010, 123) –, ragionando su come il mezzo gli abbia consentito di esplorare in maniera più profonda la particolare relazione fra vivi e morti che contraddistingue parte del racconto (Catelli 2015).

Diventa a questo punto interessante mettere in relazione ciò che Pasolini stava facendo – e ciò che aveva intenzione di fare – attraverso il fumetto con le dinamiche di innovazione e ripensamento del genere in atto in quegli anni in Italia e all’estero. Pasolini usa il fumetto come mezzo per spostare ulteriormente l’asse creativo all’interno della sua opera aperta, ma anche come nuovo frammento della sua autorialità performante: con la sequenzialità temporale e la riuscita e calibrata fusione di disegno e parole, colori e volti, il suo pensiero e la sua presenza si fanno concreti,

“pesanti”. Gian Maria Annovi ha ragionato sulla *performing autorship* pasoliniana, rimarcandone, con un prestito teorico dall’*hauntologia* di Derrida, la funzione di “spettro”, che ancora disturba il nostro presente, attraverso il particolare posizionamento estetico, politico e culturale (Annovi 2017). L’opera pasoliniana e la sua riflessione sulla funzione dell’autore vanno dunque oltre il campo limitato degli studi di italianistica, ma investono sia altri linguaggi, sia un’idea diversa di produzione autoriale. Da anni infatti gli studi su Pasolini riguardano anche il rapporto fra testo e immagine, di cui *La terra vista dalla luna* è un caso fra i più interessanti: in tal caso lo “spettro” evocato da Annovi potrebbe celarsi proprio dietro l’assunzione di responsabilità e di autorialità diretta di un intellettuale “legittimato” nei confronti di un genere che non lo era ancora, rimettendo in discussione, al tempo stesso, l’idea di scrittore come veniva concepita all’epoca, la relazione gerarchica fra cultura “alta” e “popolare”, il rapporto fra scrittura e segno grafico.

Nel contesto nazionale, infatti, vi erano già stati tentativi di “legittimare” la nona arte: l’esempio più significativo verte probabilmente sulle strisce pubblicate nel *Politecnico* da Vittorini a partire dal 1946 (Stancanelli 2008); Vittorini che tra l’altro attingeva dalla stessa fonte pasoliniana, quel *Corriere dei piccoli* foriero di scoperte fondamentali per il genere. Con il lavoro di Vittorini entrano in ambito italiano i lavori più rappresentativi del fumetto americano: *Popeye*, *Peanuts* di Schulz. L’esempio, anche se non del tutto isolato, non generò però un cambio di paradigma immediato. Dobbiamo infatti attendere il 1965 per la nascita di *Linus*, prima rivista a considerare e a studiare il fumetto con gli strumenti della critica culturale.

Ma che il rapporto con il disegno fosse importante nella produzione pasoliniana è ormai comprovato (Zigaina 1978): non si tratta soltanto di una passione giovanile o passeggera, perché anche nell’ultima fase, durante la stesura difficile e ossessiva di *Petrolio*, l’autore continuò a dipingere e disegnare, tanto che Zabagli parla espressamente di un “poema delle forme” che avrebbe contraddistinto i progetti degli ultimi anni (Zabagli 2000, 11). Lo stesso Pasolini si era fatto costruire un atelier per dipingere nella sua residenza a Chiaia, nella quale era solito soggiornare negli ultimi anni per scrivere *Petrolio*.

*La Terra vista dalla luna* è quindi un progetto che partecipa a una concezione più ampia di opera culturale, che incrocia linguaggi e sperimenta modalità narrative, ma anche un frammento di testo autonomo, a sua volta portatore di un'ibridazione interna fra (di)segno e parola. Partendo da strumenti teorici propri degli studi sul fumetto (Barbieri 2017), infatti, possiamo ritrovare, attraverso tre elementi distinti, delle specifiche modalità di utilizzo del mezzo – la rottura della “gabbia”, lo “sfaldamento” del segno, la contaminazione fra fonti alte e popolari – che evidenziano come Pasolini si mostrasse assolutamente contemporaneo al rinnovamento del genere a cui si assisteva in quegli anni e in alcune situazioni specifiche – tecniche, contenutistiche e legate in maniera più generale alla concezione stessa della tipologia di linguaggio – ne avesse anticipato le evoluzioni successive.

Il primo elemento che salta agli occhi dalla lettura del testo pasoliniano è la completa rottura della “gabbia”, ovvero il rettangolo virtuale che delimita lo spazio bianco attorno alle vignette e che crea fra le diverse scene una sorta di legame grafico con ovvie conseguenze sulla consequenzialità narrativa. La “gabbia” è stata e continua ad essere per molti fumettisti un simbolo di limitazione o comunque di negoziazione della propria creatività: nell'analisi socio-culturale che Staiano e Patrone hanno pubblicato nel 2011 e che si nutre di diverse interviste ad autori contemporanei, emerge quale uno dei parametri maggiormente condizionanti per i disegnatori (Staiano, Patrone 2011, 76): la maggior parte degli autori che lavorano per il fumetto seriale, in particolar modo per l'editore Bonelli, vede proprio nella difficoltà di uscire dalla “gabbia” bonelliana l'aspetto più limitante della propria inventiva. In *La Terra vista dalla luna* la “gabbia” è letteralmente esplosa: nel testo non si trovano due pagine consecutive in cui la struttura delle vignette rimanga la stessa; lo spazio bianco che dovrebbe fungere da confine invisibile nel quale incasellarle è costantemente messo in evidenza, sottolineato di volta in volta da tratti spessi di colore diverso, che vanno dal rosso al nero attraversando tra gli altri l'azzurro, il verde chiaro, il grigio e il rosa. Solo nella parte finale la delimitazione delle vignette appare meno marcata, ma rimane palese la scelta di Pasolini di utilizzarne la linea di demarcazione come mezzo grafico espressivo e con fini narrativi espliciti: ad esempio nella prima parte il colore rosso genera un effetto comico, accentuando quello già creato con il colore dei capelli di Ciancicato e Baciù, oltre che



con il contenuto della conversazione fra i due protagonisti, che asseriscono di non volere assolutamente cercare una donna dai capelli rossi. Il seguente colore nero, d'altra parte, si lega cromaticamente e simbolicamente al personaggio della vedova, che Pasolini rappresenta per la prima volta come una sagoma nera scorta da lontano mentre è intenta a raccogliere fiori dietro al cimitero.

La rottura della "gabbia", come anche altre innovazioni proposte da Pasolini nel testo – l'impiego del *lettering* a tale proposito è significativo, perché composto a mano, di dimensioni, forme e colori variabili e alternando corsivo e stampatello maiuscolo –, riprende alcune riforme all'interno del linguaggio del fumetto che proprio negli anni '60 stavano vedendo la luce. In questo decennio infatti sono diverse le pubblicazioni (italiane, europee, statunitensi e giapponesi) che iniziano a mettere in discussione la struttura classica del genere e a rimodellare, dal punto di vista della forma e dei contenuti, le classiche strisce che imperversavano dagli anni '40.

Nel contesto italiano abbiamo già accennato a *Linus* che, pur continuando a presentare un approccio storico-critico, iniziava a proporre proprio in quegli anni autori quali Crepax che ragionavano su una possibile apertura del fumetto seriale e un'autorialità più marcata. In Giappone il manga con i lavori di Osamu Tezuka stava assumendo la forma narrativa con il quale è poi giunto nei paesi occidentali, ma la grande capacità riformatrice del fumetto in quegli anni in Europa si deve, secondo Boltanski (Boltanski 1975) a quattro fattori principali: innanzitutto alla presenza di una nuova generazione di autori figli della classe media, che avevano di solito iniziato a lavorare come pittori, disegnatori o illustratori e possedevano un'istruzione generalmente più alta di quella della generazione precedente; ai nuovi autori si accompagnava un pubblico maggiormente scolarizzato, con un buon bagaglio di conoscenze all'interno e al di fuori del campo fumettistico; cambiava in tal modo anche l'approccio da parte degli editori, riscontrabile nella qualità grafica e dei materiali per le pubblicazioni (l'esempio della Marvel negli anni '50, con pubblicazioni in formato economico, seriale, ma a colori e di qualità, era già divenuto un modello da seguire); in ultimo entravano nel fumetto pratiche intellettuali portate da altri campi (in particolare dalla sociologia e dalla letteratura),

come confermavano in Italia e in Francia i casi di Umberto Eco e Edgar Morin.

Pasolini con la sua opera dialoga dunque con un contesto in grande fermento, e lo fa mostrandosi perfettamente coevo all'evoluzione del linguaggio e in alcuni casi anticipandone i percorsi. Valga come esempio, sempre rispetto a questa apertura della "gabbia" e all'impiego narrativo di elementi altrimenti considerati meramente tecnici come il *lettering*, ciò che stava accadendo all'interno del gruppo di autori a cui era affidato il *Topolino* italiano (Favari 1996). Normalmente la Disney subappaltava il personaggio all'editore che ne deteneva i diritti nelle aree geografiche specifiche, imponendo però di rispettarne rigorosamente le caratteristiche grafiche e legate al contenuto. In Italia la pubblicazione di *Topolino* aveva già causato tensioni durante il fascismo (Gori, Lama 2011), ma se i problemi precedenti erano di natura prettamente politica, legati alla censura, all'embargo dopo l'aggressione all'Etiopia e all'alleanza italiana con la Germania, ciò che accadde negli anni '60 fu rivelatore del nuovo percorso che stava intraprendendo il fumetto. Un gruppo di autori (fra cui Romano Scarpa, Gian Battista Carpi e un giovane Giorgio Cavazzano) utilizzarono infatti *Topolino* per portare avanti le proprie sperimentazioni linguistiche, fra cui un uso personale del *lettering* (che nelle pubblicazioni della Disney è estremamente sobrio e controllato) e una disposizione diversa della "gabbia" e delle vignette. Non sarà forse per casualità che, all'inizio degli anni '80, l'Italia diverrà il primo paese europeo nel quale la Disney gestirà direttamente le proprie pubblicazioni, ricomprando i diritti a Mondadori.

La sensibilità di Pasolini nell'impiegare un mezzo per lui comunque nuovo è notevole, tanto che come abbiamo visto tale qualità lo fa dialogare a posteriori con le istanze più innovative del fumetto italiano e internazionale. Oltre agli elementi strutturali che compongono la tavola, però, vi è un'altra caratteristica di *La Terra vista dalla luna* che rende il testo così contemporaneo: l'impiego di tecniche tipiche dell'arte contemporanea a scopo narrativo. Tale pratica rappresenta il secondo elemento di analisi del nostro discorso, e forse dal punto di vista tecnico è maggiormente anticipatoria, almeno nel contesto nazionale, della rottura della "gabbia" e dell'uso narrativo del *lettering*.

Il secondo fattore che cattura l'attenzione, legato all'uso del colore, è infatti il progressivo "sfaldamento" del segno, con corpi e volti deformati – vicini alle caricature che Pasolini già immaginava menzionando i propri modelli contenutistici ed estetici – che fanno spesso fuoriuscire il colore dai margini rendendolo l'elemento più importante o comunque il più immediatamente riconoscibile della vignetta. Romanelli ha giustamente messo in luce le similitudini fra il Pasolini disegnatore e fumettista (Romanelli 2017, 19), dal punto di vista stilistico e concettuale. In effetti ne ritroviamo qui alcuni aspetti, come l'impiego del carboncino, più raramente del pennello, e in generale una sensazione quasi materica, solida, nei punti in cui il colore si concentra (alcune didascalie, vestiti, capelli). Già nella sua pittura le influenze di Masaccio e Carrà erano evidenti, e lo stesso Pasolini aveva affermato in un appunto databile al 1970 di essere stato influenzato dai due artisti, che in effetti sono pittori materici, ma di essersi disinteressato alla pittura per almeno quindici anni, dall'astrattismo alla pittura pop, che invece tanta importanza ha avuto nello sviluppo del fumetto degli anni '70 e '80 (Pasolini 2000). Certo non possiamo definire il Pasolini di *La Terra vista dalla luna* come "astratto", eppure ritroviamo in alcuni momenti una tale rarefazione di segni e forme – negli sfondi, nei fiori che la devota tiene in mano, nei capelli di Ciancicato – da pensare che il tratto realista tipico della maggior parte dei fumetti di quegli anni si stia trasformando in qualcosa di diverso.

Pasolini infatti si mostra particolarmente abile a mescolare alcune convenzioni "classiche" del disegno a strisce con innovazioni personali e tratte dal contesto della pittura. Valga come esempio la rappresentazione onomatopeica dell'esplosione atomica, dove ai comuni colori rosso, azzurro e nero l'autore associa una didascalia gialla in basso a destra, rompendo le consuetudini narrative ed estetiche della narrazione fumettistica del tempo. Vi è inoltre una vignetta precisa in cui possiamo capire facilmente fino a che punto Pasolini sia riuscito a far confluire nel suo fumetto innovazioni provenienti da esperienze artistiche e pittoriche coeve. Si tratta di una delle ultime scene, quando Ciancicato, al termine della propria questua, decide di sposare Cai. La tavola è divisa in tre vignette orizzontali, di cui la seconda occupa la metà in basso mentre le prime due si spartiscono la parte alta del foglio. Il rosa dei contorni delle vignette è usato in maniera narrativa, come spesso accade nel testo, ma non è certo l'elemento che salta agli occhi nella breve sequenza: dopo una

prima vignetta più “classica”, in cui Ciancicato accetta di sposare Caì, l’autore inserisce una vignetta completamente bianca. La terza in basso, che dovrebbe seguirla concettualmente e cronologicamente, è anch’essa quasi del tutto bianca, se si eccettua un punto marrone al centro. Nella tavola successiva la vignetta è invasa dalla didascalia rosa su sfondo giallo, che però Pasolini usa in modalità più consuete, annunciando un’ellissi temporale. Nelle due vignette vuote della tavola precedente abbiamo così assistito ad una pratica di arte concettuale che, parzialmente anticipata dal suprematismo sovietico e influenzata dal minimalismo americano, iniziava ad essere utilizzata in quegli anni e che sarà sempre più comune nel decennio successivo. Il fumetto attenderà ancora un decennio prima di impossessarsi e riutilizzare in modo così sfrontato gli strumenti più innovativi provenienti dalle pratiche dell’arte astratta e concettuale – in Italia lo vedremo con chiarezza nel fumetto underground, con l’esempio magnifico di *Ranxerox* (Pincio 2012, 23) – e Pasolini dimostra qui una grande capacità di trasportare il mezzo verso linguaggi e forme che prenderà di lì a poco.

L’ultimo elemento di rottura del fumetto pasoliniano riguarda ugualmente la commistione di fumetto e narrazioni grafiche di alto livello, che abbiamo già potuto osservare nel punto appena analizzato, ma che si dipana in tal caso, in maniera anche teorica, come una riflessione sulle interazioni fra le culture cosiddette popolari e la cultura “alta”. Siamo in un periodo in cui, in Italia ma non solo, la discussione sul fumetto come arte popolare o intellettuale è molto accesa: le relazioni con il cinema si fanno sempre più strette (Stefanelli, Maigret 2012), sia per quanto riguarda i teorici che se ne occupano (Umberto Eco, Edgar Morin) che per quanto riguarda gli stessi autori, come sarà evidente nel decennio successivo con i lavori di Will Eisner e le sue innovazioni nel campo della sequenzialità. Quello che però sta venendo alla luce è che la relazione fra cinema e fumetto non è unidirezionale: Rickman ad esempio analizza con acutezza i debiti che il cortometraggio dei fratelli Lumière *L’arroseur arrosé* detiene con le strisce che i giornali pubblicavano al tempo, così come rimarca quanto lo *slapstick* sia stato ispirato ad alcune situazioni dei *baloons* (Rickman 2008, 14). Se pensiamo all’influenza del cinema muto e in particolare di Buster Keaton in *La Terra vista dalla luna*, notiamo come Pasolini abbia di fatto riutilizzato una fonte che parzialmente proveniva proprio dal linguaggio fumettistico.

I generi più in voga allora erano il fumetto di avventura e il comico, e Pasolini riscrive e ristrutturava quest'ultimo, contribuendo a proporlo a un pubblico più colto. Nel 1968 la rivista statunitense "Zap Comix", tramite l'editore Charles Plymell, propose fumetti ad uso esclusivo di un pubblico adulto e intellettuale. Si tratta certo di una provocazione, che però è un segno di quanto la ricerca di una nuova fascia di lettori sia diventata un'esigenza impellente, per un mezzo che vuole sdoganarsi dalla riduzione a prodotto per ragazzi o esclusivamente di intrattenimento. Anche in Italia la riflessione sulla natura "intellettuale" del fumetto è fervida negli anni '60: vi è la prima ondata di ritorno degli autori dall'Argentina e dalla Francia, e in generale si crea una polarizzazione, in parte riscontrabile ancora oggi, fra fumetto "d'autore" e fumetto "popolare" (Comberiati 2018). Pasolini, utilizzando fonti provenienti da testi considerati popolari - *Topolino*, *Peanuts* di Schulz, ma anche il Sor Pampurio di Carlo Bisi, tanto che il personaggio di Ninetto Davoli si chiamava proprio Pampurio nel progetto iniziale -, rinegoziate però all'interno di una poetica d'autore, proponeva già nel 1965 una rottura di tale artificiale dicotomia, anticipando una questione che sarà cruciale per la critica (e in parte anche per le strutture editoriali e per le scelte degli autori) in Italia nei decenni successivi.

Abbiamo visto come questi tre elementi - l'impiego inusuale e anticipatorio di alcuni elementi del linguaggio fumettistico, l'ibridazione con le esperienze artistiche del periodo e la rimessa in discussione della gerarchia fra culture "popolari" e "alte" - contribuiscano a fare del fumetto pasoliniano un'opera innovativa, anche alla luce delle evoluzioni della nona arte negli ultimi decenni del ventesimo e nei primi del ventunesimo secolo. Tale punto di vista è confermato dalla "spore" che *La Terra vista dalla Luna* ha lasciato e dalle influenze che ha avuto su alcuni autori contemporanei. Tralasciamo in questa sede la possibilità di un'analisi esaustiva sulle opere fumettistiche ispirate a Pasolini o ad alcune sue opere specifiche, lavoro comunque auspicabile (Toffolo 2006; Maconi 2008; Costantini-Stamboulis 2015; Origa 1976; Rotundo-Dufaux 1993), per concentrarci su un'unica opera, anzi su un frammento di essa. Nel suo lavoro dedicato all'intellettuale friulano, infatti, Davide Toffolo riproduce alcune tavole della sceneggiatura a fumetti pasoliniana (Toffolo 2006). Parliamo giustamente di "riproduzione" e non di riscrittura, perché i disegni e i testi di Pasolini sembrano dialogare perfettamente con lo stile

moderno e variegato di Toffolo. Il libro, concepito come un dialogo ipotetico tra i due autori, vede proprio nella riproposizione delle tavole originali il punto d'incontro più intenso: è il Pasolini fumettista che Toffolo sente maggiormente prossimo, o comunque è *anche* il Pasolini fumettista – come autore di fumetti *tout court*, e non considerandoli dunque come appendice più o meno utile per altri più importanti testi – quello con cui vuole dialogare. Anche il modo in cui Pasolini è ritratto, in un bianco e nero inframezzato dal rosso acceso, sembra riprendere l'estetica della sua sceneggiatura a fumetti, tanto che il Pasolini toffoliano assomiglia ad un personaggio di un suo film o, appunto, di *La Terra vista dalla luna*. Un segno di quanto lo stile fumettistico pasoliniano, pur solamente abbozzato e non portato a termine nel progetto di libro originario, sia foriero ancora oggi di ispirazione nel campo. Che a rendere fertili tali spore sia un progetto non realizzato o 'fallito' è forse poco importante, o piuttosto rientra in una nuova prospettiva sul rapporto di lettori e critici con Pasolini (Belpoliti 2010): uscire dal suo mito per confrontarsi realmente con la sua opera. E, come già aveva notato Cortellessa (2017), sono spesso le sue opere visuali a racchiudere meglio tali possibilità.

---

## **Bibliografia**

Annovi 2017

G.M. Annovi, *Pier Paolo Pasolini: Performing Authorship*, New York 2017.

Balzola, Pesce 2009

A. Balzola, R. Pesce, *Storyboard. Arte e tecnica tra lo script e il set*, Roma 2009.

Barbieri 2010

D. Barbieri, *Il pensiero disegnato. Saggi sulla letteratura a fumetti europea*, Roma 2010.

Barbieri 2017

D. Barbieri, *Semiotica del fumetto*, Roma 2017.

Belpoliti 2010

M. Belpoliti, *Pasolini in salsa piccante*, Parma 2010.

Buzzati 1969

D. Buzzati, *Poema a fumetti*, Milano 1969.

Boltanski 1975

L. Boltanski, *La constitution du champ de la bande dessinée*, "Actes de la recherche en Sciences Sociales" 1 (1975), 37-59.

Canosa, Fornaroli 2006

M. Canosa, E. Fornaroli (a cura di), *Desideri in forma di nuvole. Cinema e fumetto*, Udine 2006.

Catelli 2017

N. Catelli, *I morti come i vivi: fotogrammi per La Terra vista dalla luna*, "Studi pasoliniani" 11 (2017), 63-76.

Comberciati 2018

D. Comberciati, *La migrazione artistica dei fumettisti italiani in Francia dagli anni Settanta ad oggi*, "Studi culturali" 2 (2018), 297-318.

Cortellessa 2017

A. Cortellessa, *Ghost in the machine. Pasolini oltre il mito*, "Le parole e le cose" 15 ottobre 2017.

Costantini, Stamboulis 2015

G. Costantini, E. Stamboulis, *Diario segreto di Pasolini*, Padova 2015.

Fioretti 2015

D. Fioretti, *La povertà a colori: Continuità tematica e sperimentazioni tecniche ne La Terra vista dalla luna di Pier Paolo Pasolini*, in F. Orsitto e F. Pacchioni (a cura di), *Pier Paolo Pasolini: prospettive americane*, Pesaro 2015, 97-112.

Favari 1996.

P. Favari, *Le nuvole parlanti. Un secolo di fumetti tra arte e mass media*, Bari 1996.

Fisher [2018] 2020

M. Fisher, *Il nostro desiderio è senza nome. Scritti politici. k-punk/1* [*k-punk: The Collected and Unpublished Writings of Mark Fisher (2004-2016)*], a cura di D. Ambrose, London 2018] traduzione di V. Perna, Roma 2020.

Gori, Lama 2011

L. Gori, S. Lama, *Eccetto Topolino. Lo scontro culturale tra fascismo e fumetti*, Roma 2011.

Maconi 2008

G. Maconi, *Il delitto Pasolini*, Padova 2008.

Manara 2001

M. Manara, *Due viaggi con Federico Fellini. Viaggio a Tulum. Il viaggio di G. Mastorna detto Fernet*, Milano 2001.

Mollica 2000

V. Mollica, *Fellini. Parole e disegni*, Torino 2000.

Origa 1976

G. Origa, *Le ceneri di Pasolini*, "Contro" 1 (1976), 2.

- Pasolini 1986  
P.P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1986.
- Pasolini 2000  
P.P. Pasolini, *Dipinti e disegni dall'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*, a cura di F. Zabagli, Firenze 2000.
- Pasolini 2010  
P.P. Pasolini, *La Terra vista dalla luna*, Firenze 2010.
- Pincio 2012  
T. Pincio, *Pulp Roma*, Milano 2012
- Patrone, Staiano 2011  
M. Patrone, L. Staiano, *La nuova economia del fumetto (che è vivo, ma non lo sa)*, Milano 2011.
- Rickman 2018  
L. Rickman, *Bande dessinée and the Cinematograph: Visual Narrative in 1895*, Liverpool 2008.
- Romanelli 2017  
C. Romanelli, *A Screenplay in the Form of a Comic Strip: Pier Paolo Pasolini's Drawings for La terra vista dalla luna*, "Italian Studies" 72 (2017), 292-308.
- Rotundo, Dufaux 1993  
M. Rotundo, J. Dufaux, *Pasolini: Pig! Pig! Pig!*, Grénoble 1993.
- Stancanelli 2008  
A. Stancanelli, *Vittorini e i balloons. I fumetti del "Politecnico"*, Acireale 2008.
- Stefanelli, Maigret 2012  
M. Stefanelli, E. Maigret (a cura di), *La bande dessinée: une médiaculture*, Paris 2012.
- Toffolo 2005.  
D. Toffolo, *Pasolini*, Padova 2005.
- Zabagli 2000  
F. Zabagli, *I dipinti e i disegni di Pier Paolo Pasolini all'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*, in P.P. Pasolini, *Dipinti e disegni dall'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*, Firenze 2000.
- Zigaina 1978  
G. Zigaina (a cura di), *I disegni di Pier Paolo Pasolini (1941-1975)*, Milano 1978.



---

## English abstract

It was 1967 when Pier Paolo Pasolini contributed the episode *La terra vista dalla Luna* to the anthology film *Le streghe*, a project in which Luchino Visconti, Mauro Bolognini, Franco Rossi and Vittorio De Sica also participated. Pasolini, alongside an apparently more 'classic' subject, adds a comic script, a sort of storyboard that the author also conceives as an autonomous work. The experiments with color that will be the basis of technical innovations in the short film, can also already be glimpsed. Pasolini's comic script can be read as a text-in-itself using the critical and theoretical tools usually linked to the studies of comics and graphic novels. The author himself considers it an independent work, part of a hypothetical more impressive comic project that never took place. It is particularly useful to situate Pasolini's work within contemporary and previous comic publications, especially if we think of the impact that his ability to manipulate and transform media has had, both within his production, but also outside of expressions crossed, from poetry to theater through cinema. In the article, *La Terra vista dalla Luna* is discussed as a project that participates in a broader conception of cultural work that crosses languages and experiments with narrative methods, but that also exists as an autonomous fragment of text, in turn the bearer of an internal hybridization between sign and word. Starting from theoretical tools typical of studies on comics, we can find the specific methods of use of the medium through three distinct elements: the breaking of the 'cage'; the 'flaking' of the sign; and the contamination between legitimated and popular cultural productions. These elements show how Pasolini was absolutely contemporary to the renewal of the genre witnessed in those years and, in some specific situations - technical, content-related and linked in a more general way to the very conception of the type of language - anticipated subsequent evolutions.

*keywords* / Pasolini; Italian comics; Graphic novel; Cultural studies.

# Nota a un libro fatto anche di note

## La Divina Mimesis e la sua "iconografia ingiallita"\*

Walter Siti

Come testimonia una lettera a Luciano Serra del settembre 1945, Pasolini da giovane provava verso Dante l'insofferenza e la diffidenza che provava per i padri. Ma a Roma nel 1950 chiede aiuto a Dante per scendere nell'inferno delle borgate. Ne resta traccia in *Ali dagli occhi azzurri*, nel centone dantesco che precede *Dal vero* fino all'epigrafe di Accattone. Nel frammento intitolato *La Mortaccia* una prostituta si appresta al viaggio ultraterreno, guidata da Dante nel ruolo di Virgilio. Anticipando il *plot* della *Mortaccia* a Massimo Massara (su "Nuova Generazione", nel 1960) Pasolini nomina se stesso come viaggiatore e la prostituta come guida; accenna a un antinferno in cui incontrerà Moravia, Gadda, Thomas Mann e promette un Farinata/Stalin torreggiante all'ingresso di Dite.

Sono gli incunaboli della *Divina Mimesis*. Di un'opera con questo titolo (o con più titoli in alternativa) Pasolini comincia a parlare nel 1963: in una intervista a Sennuccio Benelli ("Il punto", settembre 1963) racconta di un Gramsci/Virgilio e di Marilyn trasformata in pianta di mimosa. Nel *Progetto di opere future*, del novembre-dicembre 1963, sono elencati i gironi infernali; nella zona prima i troppo continenti, divisi in conformisti (salotto Bellonci), volgari (un ricevimento al Quirinale), cinici (un convegno di giornalisti), e gli incontinenti divisi in colpevoli per eccesso di rigore (socialisti borghesi, piccoli benpensanti che si credono eroi), per eccesso di rimorso (Soldati, Piovene), per eccesso di servilismo (le masse); nella zona seconda i raziocinanti (Landolfi), gli irrazionali (l'avanguardia), i razionali (Moravia), ecc. L'accento si è spostato, l'inferno da attraversare non è più quello vitale delle borgate ma quello deprimente della piccola-borghesia neocapitalistica ("Ah, non stare in piedi nel sapore di sale / del mondo altrui ... / col bicchiere di whisky in mano e il viso di merda").

Quando dall'euforia del progetto passa alla scrittura, Pasolini rinuncia a Gramsci e sceglie come Virgilio il se stesso degli anni '50; l'introversione prevale sull'estroversione. Pasolini ha compiuto quarant'anni, politicamente deluso sconta con la rabbia l'aridità, soffrendo di "quell'esclusione dalla vita degli altri che è la ripetizione della propria". Attraversare l'inferno significa ormai stilare un bilancio. L'impulso aggressivo a vendicarsi dei nemici addebitandone i vizi non è che la crosta superficiale di un compito più poetico: guardare in faccia il proprio destino d'opposizione, pesare la propria vita in confronto con quella degli altri, rimisurare la portata e la liceità del proprio desiderio infinito: "è tutta la vita che tento / di esprimere questo sgomento da *Recherche*". Non un'opera satirica lo aspetta ma una gigantesca opera di riappropriazione di sé, tirando dentro cielo e terra, follemente allegorizzando e contaminando ogni stile: "ne comporrò un'opera mostruosa, coeva / alle Anti-opere, per lettera 22, della nuova moda, / vecchia figuratività nel fianco della giovane leva".

Un Dante preso terribilmente sul serio e incrinato dal senso di colpa; Dante "che può dire tutto" autorizza all'impresa onnivora, mimetica dell'intera latitudine della realtà (*Divina Mimesis* sta per "imitazione della *Commedia*" ma anche per "imitazione della sublime mimesis dantesca"). L'idea si condanna da sola mediante la propria enormità e oltranza; la non-nevroticità di Dante, la sua "ideologia di ferro" e la geniale unicità della sua posizione socio-linguistica, su cui Pasolini riflette nel 1965 in due intelligentissimi saggi, sono i numi tutelari del naufragare dell'opera. L'idea regredisce dal contenuto alla forma, l'ambizione titanica e autopunitiva di "rifare Dante" si riduce (nel *Proposito di scrivere una poesia intitolata "I primi sei canti del Purgatorio"*, del 1969) a rivendicazione di una tecnica da "poeta-parassita", oscillante "tra falsetto e poesia didattica".

Se Aurelio Roncaglia ha ragione nel riconoscere in alcune righe di una lettera pasoliniana a Livio Garzanti, datata gennaio 1967, il primo accenno a *Petrolio*, allora il romanzo autobiografico vien quasi a saldarsi con l'abbandono del poema allegorico; inutile ricordare che in *Petrolio* la presenza dantesca è massiccia. Ma quel che unisce i due testi è soprattutto il comune carattere di opera-coacervo o opera-conglomerato, non finita per propria stessa definizione formale, perché sfida la realtà sul piano dell'accumulazione. Un'opera posta di traverso sul sentiero della

creatività come una “superba ruina”, scandaloso parto di un cadavere e cadavere essa stessa perché gonfia di inconscio (personale e politico) rimosso. La sola via per un Dante novecentesco era forse (e Contini l’aveva intuito) proprio quella di Proust: recuperare il punto di vista assoluto per via di pazienza psicologica, ripiegare analiticamente la vita come un lenzuolo fin che la seconda metà non ricopra la scrittura della prima, e giustificare nel tempo il proprio trionfo sul tempo. È curioso che Pasolini, prima della fuga a Roma e del suo incontro con Dante, avesse lungamente indugiato sull’ipotesi-Proust (ne restano indizi vistosi in un abbozzo inedito intitolato *Per una Recherche sacilese* e nei *Parlanti*, intessuti allusivamente su un brano famoso della terza parte di *Du côté de chez Swann*).

Licenziando per la stampa la *Divina Mimesis*, nel 1975, Pasolini la presentava come un “documento”: documento della crisi che lo aveva attanagliato verso la metà degli anni ’60, certamente, ma anche allegato da aggiungere agli altri per quell’eterogeneo monumento autobiografico che ormai si era rassegnato a lasciare di sé. Monumento composto di materiale scritto, visivo, sonoro: greve (sotto le spoglie della leggerezza) e affascinante scacco di un romanzo impossibile.

L’*Iconografia ingiallita*, poema fotografico destinato nel 1975 a incrementare il composito spessore documentario, necessita forse di qualche precisazione per poter essere ancora leggibile come Pasolini la supponeva. Julián Grimau, oppositore del regime franchista, fu giustiziato il 20 aprile 1963; per lui è l’“altarino di rose” in cui il protagonista si imbatte all’inizio del Canto I. Grigori Lambrakis, deputato della sinistra nel parlamento greco, fu ferito durante una manifestazione (Salonicco, 22 maggio 1963) e ucciso nell’automobile della polizia che avrebbe dovuto trasportarlo in ospedale. A Reggio Emilia, il 7 luglio 1970, ci furono cinque morti e diciannove feriti durante una manifestazione contro il governo Tambroni. Il nesso Gramsci-Contini è spiegato nel *Piccolo allegato stravagante*. Il Gruppo ’63 fu avversario di Pasolini in quegli anni, e alla riunione del gruppo avvenuta a Palermo nel 1965 allude Pasolini dicendo di essere stato “ucciso a colpi di bastone, a Palermo” – linciaggio puramente letterario quindi, nessuna tragica profezia. Il Ninfeo di Valle Giulia è sede ogni anno del Premio Strega: nel 1968, a *Teorema* fu preferito *L’occhio del gatto* di Bevilacqua. La presenza nel premio di Gadda

e Penna non richiede spiegazioni, un poco più sorprendente quella di Cecchi: una recente rilettura pasoliniana è congetturabile dal fatto che il titolo *Tetro entusiasmo* di una sezione della *Nuova gioventù* deriva da un passo del grande libro di Cecchi sui romantici inglesi. La chiesa di Casarsa e l’Africa cercano di chiudere in circolare unità il dissidio insanabile tra anni ’40-’50 e anni ’60, vissuto in tutto il poema come dissidio tra speranza e smarrimento. “Visita all’Inferno” è chiamata nell’*Uomo di Bandung* la conoscenza dell’atemporalità affamata del Terzo Mondo. Nella prefazione a *Letteratura negra* di Mario De Andrade, Pasolini scriveva: “in Africa, è chiaro, non è avvenuta la scissione di resistenza e Resistenza... lo ‘sguardo al futuro’ che era tipico in noi in quei famosi anni ’40, lo ritroviamo qui con la stessa quasi impudica freschezza”.

\*Il testo di questa *Nota* è uscito in tedesco in P.P. Pasolini, *Barbarische Erinnerungen*, aus dem Italienische von M. Pflug, Berlin 1983; poi in Id., *La Divina Mimesis*, Massa 2011.

---

### **Apparato iconografico della Divina Mimesis**

Qui di seguito ripubblichiamo le 24 immagini nell’impaginazione originale della *Divina Mimesis* uscita nel 1975.

*iconografia ingiallita*  
*(per un «poema fotografico»)*







7



8



9



10



12



11



13





14



15



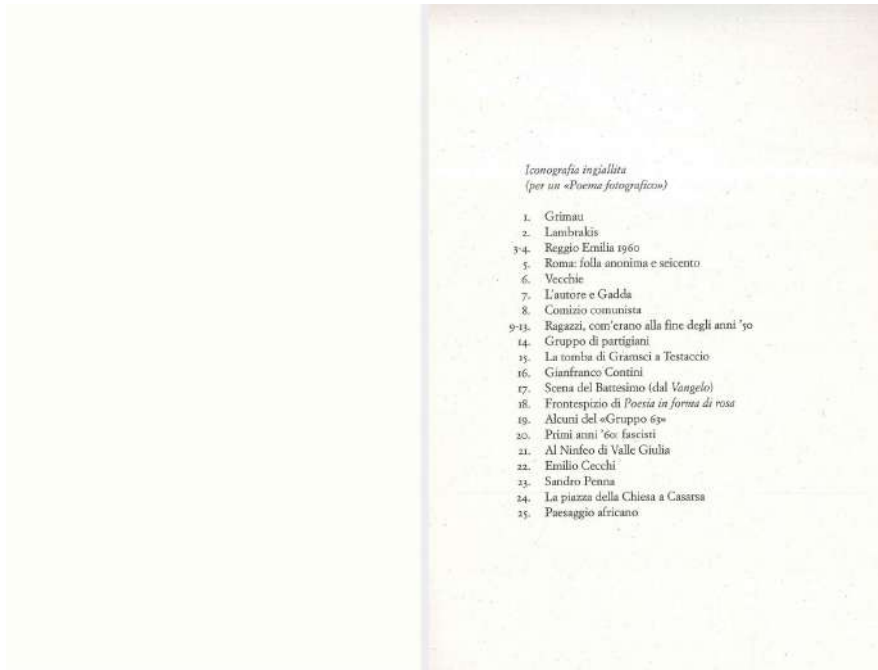
16



17



L'indice qui di seguito nella *Divina Mimesis* è separato dal poema fotografico precedente da un *Piccolo allegato stravagante* estratto dalla recensione di Pasolini a *Letteratura italiana Otto-Novecento* di Gianfranco Contini, pubblicata su "Tempo" il 3 gennaio 1975, poi inclusa in forma integrale in *Descrizioni di descrizioni*.



---

## English abstract

This contribution republishes the commentary written by Walter Siti about the *Divina Mimesis* by P.P. Pasolini. The critic describes how the masterpiece took form over years and how the social and political context influenced it: the *Divina Mimesis* is part of the autobiographical monument that Pasolini left us and thus is related to the inner crisis that affected the author during the '60s. The text is accompanied by the collection of photographs published in the original layout.

*keywords* | Pasolini; Divina Mimesis; Dante; Iconografia Ingiallita.

# Sopravvivere per ingiallire

## Nota sul colore dell'ultimo Pasolini

Marco Antonio Bazzocchi



Nella tavola di Davide Toffolo, dal fumetto *Pasolini* (Rizzoli, 2015), Pasolini confessa la crisi della sua attività di poeta e la fragilità del suo cinema. Tutto è destinato a scomparire, o forse a “ingiallire”.

implica una sessualizzazione dell'opera: l'opera ha una sessualità, o per lo meno i tratti di sessualità dell'opera si mettono in evidenza e non necessariamente corrispondono ai tratti della sessualità dell'autore. A meno che (e questo fenomeno è molto frequente nella raccolta postuma *Descrizioni di descrizioni*) non sia proprio la sessualità tenuta nascosta dall'autore a acquistare visibilità attraverso l'opera. In altre parole, l'opera esibisce una volontà di “dire il vero” (così Foucault traduce il termine *parrhesia*: sul tema rimando al mio Bazzocchi 2017) che corrisponde a

Ingiallire è un verbo che indica un processo di invecchiamento naturale dovuto all'usare del tempo: ingiallisce la carta dei libri così come ingialliscono le foglie. Essendo un verbo che non implica la fine del processo ma la sua continuità può essere esteso a tutto ciò che riguarda il vivente, compreso l'uomo. Nello sviluppo di una postura autobiografica interna alla sua opera, Pasolini identifica nella raccolta del 1963, *Poesia in forma di rosa*, l'inizio di una fase di trasformazione di sé che ha implicazioni fisiche molto evidenti, a loro volta implicanti trasformazioni espressive e simboliche. Agosti ha parlato di un'iscrizione del corpo dell'autore all'interno dell'opera, riferendosi esplicitamente a quell'oggetto scritto che impropriamente definiamo romanzo, cioè *Petrolio*. L'iscrizione del corpo nell'opera

quanto un autore deve mostrare in quella complessa operazione di esibizione di sé che la letteratura implica nella fase della modernità.

Molti interpreti hanno notato l'importanza di una breve recensione dedicata da Pasolini al romanzo *Lo smeraldo* (1974) di Mario Soldati, che racconta la ricerca impossibile del gioiello prezioso che dà il titolo all'opera. Pasolini intravede nel romanzo di Soldati un fenomeno di tipo creativo che può essere spiegato in termini di sessualità e parla esplicitamente di una scrittura che rinuncia al principio della "vischiosità". Il termine viene prelevato e riadattato dall'opera di uno psicanalista ungherese allievo di Freud, *Thalassa* di Sandor Ferenczi, dove si riferisce al coito delle rane, per spiegare la capacità da parte del maschio di aderire al corpo della femmina, fecondandola (sul rapporto di Pasolini con Ferenczi, v. De Laude 2015).

L'autore esprime autorità, l'autorità è possessiva, la possessività di un autore si manifesta attraverso la vischiosità della sua scrittura (Pasolini [1974] 1999, 2175).

Autorità significa dunque maschilità, ruolo virile attivo. Pasolini contrappone scritture vischiose a scritture non vischiose: mentre nel romanzo *La storia* della Morante c'è un principio fortissimo di vischiosità che tiene legato il lettore alla narrazione, in Soldati prevale un principio di leggerezza che "significa fraternità". Autorità significa anche potere, potere significa paternità mentre fraternità è l'opposto di paternità, cioè non più una dimensione verticale del potere ma una condivisione orizzontale in cui i soggetti si dispongono ugualmente sullo stesso piano. Soldati è un autore che rinuncia all'autorialità, cioè al potere, e quindi alla paternità. Rinunciando a un ruolo autoriale paterno, Soldati si pone sullo stesso piano dei suoi personaggi, il suo è un atto democratico che istituisce un nuovo "gioco" con il lettore. Egli penetra in uno

[...] stato anomalo [...] che sviluppa in lui due istinti sostitutivi a quello dittatoriale dell'autore: l'istinto a fare il pagliaccio, cioè a scherzare sulla sua voluta impotenza o mancanza di potenza, e l'istinto a fare il demone, proprio nel senso dostoevskijano della parola, cioè a riorganizzare i giochi del pagliaccio in modo da riattribuire loro quel senso che il 'gran rifiuto' sembrerebbe aver loro sottratto (Pasolini [1974] 1999, 2175).

Attraverso la sottrazione della vischiosità, Soldati rinuncia all'“organo genitale paterno” e quindi alla sua virilità. Non a caso nel romanzo viene rappresentato un atto erotico esplicito, una *fellatio*, tra un eterosessuale e un ragazzo (ma Pasolini conosce bene le attitudini omosessuali che Soldati non ha neanche troppo nascosto nelle sue opere).

Se il corpo dell'autore è sempre in rapporto con il corpo dell'opera, l'opera può dunque esibire tratti sessuali che vengono direttamente assorbiti dall'autore. Esiste cioè una sessualità dell'opera, come esiste una sessualità dell'autore. Per questo Gozzano, come Kafka, ha prodotto opere in cui agisce un personaggio impotente, un borghese che corteggia le donne sempre incorniciandole in un dagherrotipo ottocentesco (la recensione a Gozzano in cui è presente il paragone con Kafka è pubblicata in Pasolini [1973] 1999). Gozzano è un uomo ingiallito già dall'età adolescenziale, un ragazzo-vecchio che elabora una ampia strategia di difesa di fronte alla seduzione che le donne esercitano su di lui. Non a caso, saranno alcuni versi di Gozzano (dai *Colloqui*) a chiudere l'avventura di Carlo, quando ormai l'anomia erotica è stata più volte consumata, i due io opposti si sono ritrovati, e il personaggio decide di chiudersi lontano dal mondo praticando una religione orientale (si tratta dell'Appunto 133. *L'irrisione*, dal “Progetto”, dove si parla di una villa a forma di tempietto che Carlo si fa costruire nel Canavese, cfr. Pasolini [1992] 2005, 570).

*In extremis*, l'opera può mostrare la propria sessualità al di là delle reali scelte sessuali dell'autore. La fulminante ma non per questo improbabile lettura di Arbasino viene condotta proprio su questo principio che sfrutta un altro concetto non letterario ma antropologico, l'*anasyrma*, cioè l'esibizione degli organi sessuali (Pasolini lo desume questa volta da Alfonso Di Nola, e come sempre lo fa entrare in circolo nel sistema allegorico di *Petrolino*), sembra che tra loro si inneschi un rapporto non solo intellettuale ma quasi erotico:

Il riso suscitato da Arbasino corrisponde a quello paradigmatico e archetipo dell'*anasyrma*, cioè il tirarsi giù i calzoncini (o su le sottane) e mostrare i genitali (Pasolini [1975] 1999, 2207; cfr. Di Nola 1974).

Dunque è nella raccolta *Poesia in forma di rosa* che inizia il processo di rappresentazione del sé in chiave di indebolimento fisico (e implicitamente

erotico). Qui Pasolini parla di sé come di un uomo anziano e indebolito, anzi potremmo dire che si crea una specifica tensione tra la “disperata vitalità” (espressione che come sappiamo deriva dal saggio di Longhi sui manieristi) e una condizione di debolezza corporea, magrezza, sfinimento, che si affianca a un insieme di anticipazioni mortuarie connesse alla fine di un’epoca e all’inizio di una nuova che viene definita “Dopo Storia”. Così la rappresentazione che l’autore offre della propria condizione di esaurimento fisico viene esplicitamente correlata al mutamento storico epocale che Pasolini sa di vivere in quanto protagonista ma anche in quanto voce critica e dissidente. E il mutamento è proprio ascrivito al 1963, anno in cui la composizione del testo riprende vecchi progetti danteschi che ora coagulano in una scrittura che si fa strada in uno spazio impossibile, il residuo di spazio tra due mondi, dove il secondo ha ormai divorato il primo. Lo dice esplicitamente la dichiarazione della *Divina Mimesis*, dove la scrittura dell’opera è schizofrenicamente divisa tra due epoche, una precedente e una conseguente al passaggio storico: da una parte c’è l’italiano come lingua non nazionale, l’italiano che serba in sé tutte le tracce della sua storia, dall’altra l’italiano come lingua nuova, lingua comunicativa e non espressiva, lingua dell’epoca neocapitalista.

La *Divina Mimesis* o *Mammona* (o *Paradiso*) si presenta miticamente come l’ultima opera scritta nell’italiano non-nazionale, l’italiano che serba viventi e allineate in una reale contemporaneità tutte le stratificazioni diacroniche della sua storia (Pasolini [1975] 1998, 1118).

L’opera ha dunque caratteristiche che la ascrivono a una fase nuova per la sua lingua ma rimandano anche alla tradizione per il modello dantesco e per il fatto che Pasolini traduce il rapporto tra Dante e Virgilio come a uno sdoppiamento di sé su due livelli temporali separati da una frattura: Dante è il Pasolini di oggi (all’altezza del 1963), Virgilio quello di ieri (all’altezza degli anni ’50, ormai finiti e abiurati, come avviene nel finale del *Poema per un verso di Shakespeare*, il cui titolo, manipolato da Pasolini in *Poema in forma di rosa*, riprende una battuta di Iago dall’*Otello*, ultimo atto, scena II: “Ciò che hai saputo hai saputo, il resto non lo / saprai”; Pasolini [1964] 2003, 1162). La vita dell’autore si sdoppia dunque in queste due metà, una più autentica ma ormai finita, e quindi implicitamente già inautentica, e una attuale capace di leggere nel presente i segni del passato. Pasolini come Dante è dunque sopravvive. Si sente un residuo

del passato. E infatti può subito individuare nel presente quello che può comunicare con il passato: il cinema dove inizia il viaggio (cioè la trasposizione della selva oscura di Dante) è un luogo buio dove però può ancora esistere la luce del passato. Questa luce innaturale, ma vera, non proviene direttamente dalla realtà ma è un riflesso. Come riflesso la sua origine viene da una fonte lontana. La luce incide il buio, lo rende visibile come avviene nel dispositivo fotografico. E infatti Pasolini elabora un progetto in cui la parola viene illuminata da una luce del passato che è diventata immagine, o meglio simulacro di immagine. Così ci spieghiamo la presenza di una documentazione esplicitamente visiva posta alla fine del testo scritto, dove già era comparsa una figura di sé portatrice di una traccia di ingiallimento, cioè di sopravvivenza del passato.

Si tratta della sezione denominata *Iconografia ingiallita* che si apre alla fine del rifacimento dantesco, proponendo alcune immagini che possono essere ricondotte a momenti fondamentali della vita di Pasolini, direttamente o indirettamente. L'autorappresentazione così si reduplica, e il corpo ingiallito di Pasolini-Virgilio ritorna sotto forma di immagine. O meglio: ogni fotografia, al di là di quanto rappresenta, è un'allusione al passato dell'autore, al suo invecchiamento, al fatto che il mondo lo ha superato e lui deve difendersi utilizzando le poche energie rimaste. La fotografia con la copertina di *Poesia in forma di rosa* sta a testimoniare che la raccolta poetica è già dentro quel libro, cioè costituisce un nucleo espressivo e vitale che il nuovo libro conserva, proprio per non renderlo un oggetto consumato. L'autore che si trova dentro il libro poetico è già "una forza del passato": passato sì ma anche forte, disperato sì ma anche vitale. Un "maciste" ormai "magretto", un "nuovo tipo di buffone", come il demone dostoevjkiano dello *Smeraldo*: le espressioni derivano la prima dal poemetto *Poesia in forma di rosa* (Pasolini [1964] 2003, 1127), la seconda dal titolo di un poemetto successivo da *Trasumanar e organizzare* (Pasolini [1971] 2003, 59). Ma nel nuovo libro dantesco Pasolini iscrive di nuovo sé stesso, esibendo i tratti della propria vita sia in forma scritta che in forma visiva.

Le fotografie, che hanno al loro interno quella componente di reale di cui parla Barthes, offrono un compimento figurale a quanto troviamo nella sezione scritta. Quanto leggiamo è il resoconto dell'esperienza di un intellettuale che si perde nella "selva" degli anni '50, e inizia un viaggio



all'interno di un mondo alienato, dove ritrova le tracce del neocapitalismo e della trasformazione della sua stessa vocazione poetica.

In un certo senso il dossier fotografico costituisce un'autobiografia costruita per allusioni-elisioni, dal momento che Pasolini è presente solo in una foto, quella con Gadda, mentre le altre sono correlate per processi analogici alla sua vita e alla sua opera, e insieme a momenti della storia e della cultura italiana. Il montaggio avviene per analogie, somiglianze, continuità e riprese cronologiche, o opposizioni, scarti, contrasti. Dobbiamo costruire noi il percorso narrativo che lega le fotografie, dobbiamo cioè operare un montaggio che crei senso. La foto di Gianfranco Contini, per esempio, è di fronte alla scena del Battesimo di Cristo dal *Vangelo*, probabilmente per indicare che fu Contini a battezzare Pasolini poeta (con la recensione del 1942 a *Poesie a Casarsa*). Le ultime due foto sono quella della piazza di Casarsa e quella di un villaggio africano, cioè i due mondi opposti ma comunicanti, la prima esperienza con il popolo e l'ultima, l'origine e la fine (ma anche il rovesciamento di una piazzetta di provincia degli anni '40 nello slargo di terra battuta tra le capanne, e inoltre la piccola folla di bambini di colore che riempie lo spazio, in contrasto col vuoto della piazza, oppure - ancora - il tempo uniforme della provincia italiana e il tempo sospeso del villaggio africano). La riproduzione della copertina della nuova raccolta del 1963, *Poesia in forma di rosa*, è messa in rapporto a una foto degli intellettuali della neoavanguardia riuniti a Palermo: Pasolini è di fronte al Gruppo '63, di fronte e in contrasto, secondo la logica del montaggio che può voler indicare rapporti di continuità (Contini/Battesimo) o di opposizione, o allusioni a un legame segreto, non facile da sciogliere: perché Emilio Cecchi è di fronte a Sandro Penna? Perché sono due tipi di intellettuali opposti, uno organico e uno disorganico, uno al centro della cultura italiana e l'altro ai margini? Uno eterosessuale e l'altro omosessuale? Oppure c'è un filo sotterraneo che li unisce?

Interessante anche che Pasolini adotti, per chiudere un'opera che non può essere terminata, uno stratagemma che possiamo considerare un'anticipazione di *autofiction*, dal momento che l'ultimo riferimento cronologico è al fatidico 1963, quando il gruppo dei neoavanguardisti elegge Pasolini a idolo polemico, e l'immaginario editore dell'opera dichiara che l'autore è stato picchiato a sangue a Palermo, ucciso dai suoi

nemici, mentre i frammenti della sua opera e queste foto sarebbero gli ultimi documenti ritrovati tra le sue cose. Si tratta dunque di un residuo, di un lascito testamentario, e l'opera si mostra con una forza nuova, dovuta anche al fatto che noi la dobbiamo considerare come una "cripta" dentro la quale si trova sepolto il cadavere dell'autore. Il rapporto con la *Commedia* dantesca è fondato anche su questo: la *Commedia* è la grande cattedrale che Dante ha costruito per arrivare alla visione divina, ma il momento di questa visione coincide con la fine dell'autore, che resta per sempre sepolto dentro il suo monumento.

Le fotografie raccontano una storia personale e collettiva, ma non vogliono assumere la forma di una reale progressione dal passato verso il presente. Sono un residuo testimoniale che può vivere all'interno di uno spazio appena percettibile, quasi ostruito. Anzi, probabilmente Pasolini le ha scelte proprio perché l'espressione fotografica gli consentiva di creare una tensione tra momenti storicamente differenti, senza che si cancellassero a vicenda, o si distribuissero in un rapporto dialettico all'interno di un percorso logico-narrativo. Come sappiamo una delle idee più sfruttate da Pasolini negli ultimi anni, dal 1969 in poi, è che non esiste movimento dialettico nella storia, che il passato convive accanto al presente, secondo un'intuizione che potremmo ricondurre al discorso di Didi-Huberman intorno al concetto di sopravvivenza, che viene da lui indagato a partire da Aby Warburg. Pasolini usa spesso questo concetto, che forse non deriva dal tedesco *Nachleben* ma dal *Survival* dell'antropologo Edward Burnett Tylor, che poteva aver trovato nel libro di Giuseppe Cocchiara sulla cultura popolare (la migliore illustrazione del concetto di sopravvivenza in Pasolini si trova in Picconi 2012, 136, che individua nella bibliografia dell'introduzione al *Canzoniere italiano* del 1955 il rimando alla *Storia del folklore in Europa* di Cocchiara, uscito da Einaudi nel 1952, che analizza proprio il "survival" presente in Tylor; e cfr. Didi-Huberman 2002 e Didi-Huberman 2009, dove però vengono ignorati quasi tutti i testi di Pasolini in cui compare realmente il termine "sopravvivenza"). Potremmo pensare a un uso molto specifico del concetto da parte di Pasolini: nel momento in cui si afferma la Dopo Storia, e il processo di sviluppo della cultura si arresta, subisce uno stallo, tutto ciò che prima entrava a far parte di un movimento progressivo ora si isola in una serie di fatti singoli non più amalgamati, per cui può riemergere in quanto sopravvivenza, cioè cosa morta ma capace di agire ancora come presenza fantasmatica e di

scardinare l'assetto uniforme del presente. In altre parole, una sopravvivenza è un inceppo dell'apparente continuità del progresso in un'epoca che fa del progresso un mito in cui è obbligatorio credere.

La scelta di inserire l'*Iconografia ingiallita* nella *Divina Mimesis* rientra dunque in una logica simile. La sequenza fotografica va dunque letta come un "processo formale vivente", secondo l'espressione che l'editore fittizio usa per definire l'intera opera, cioè come un insieme di forme che si collegano le une alle altre, creano un organismo vivente ma nello stesso tempo "ingiallito", cioè ormai lontano, desueto, percorso da pochi residui di energia vitale. Sopravvivate, insomma, e come tale capace di agire dentro la storia come un'ombra, come un fantasma che turba la continuità di un giorno destinato a essere ormai illuminato pervasivamente da una luce artificiale che non consente né ombre né sfumature. Pasolini aveva letto il saggio di Benjamin sulla fotografia, uscito in italiano nel 1966? Non abbiamo citazioni dirette, ma credo che la risposta possa essere positiva. In quel saggio, *Piccola storia della fotografia* (l'edizione a cui mi riferisco è, anche per ragioni di contesto, Benjamin [1931] 1966), compare una delle tante versioni della definizione di "aura", in rapporto all'ipotesi di Benjamin che la tecnica fotografica riesca a ridare agli oggetti di cui si occupa "un valore magico che un dipinto per noi non possiede più". Per questo, chi guarda una fotografia va alla ricerca di "quella scintilla magari minima di caso, di *hic et nunc*, con cui la realtà ha folgorato il carattere dell'immagine". Si tratta di un particolare impercettibile, ma Benjamin ne parla proprio perché può far rientrare dentro questo particolare la sua concezione della storia:

[...] il luogo invisibile in cui, nell'essere in un certo modo di quell'attimo lontano, si annida ancora oggi il futuro, e con tanta eloquenza che noi, guardandoci indietro, siamo ancora in grado di scoprirlo (Benjamin [1931] 1966, 62).

Nella fotografia, in ogni fotografia, esiste un particolare minimo dentro il quale si annida il futuro, e questa potrebbe essere la ragione per cui Pasolini utilizza un apparato fotografico in un testo esplicitamente fondato sul rapporto tra un passato morto ma sopravvivate e un futuro ancora incerto ma imminente (che si è realizzato comunque all'altezza del 1975,

quando Pasolini decide di pubblicare il testo rimasto interrotto e in condizione frammentaria).

Ogni fotografia, nel rapporto con le altre che la seguono o la precedono, produce contemporaneamente un rimando storico che spesso il testo ha già rievocato (la morte di Grimau, i fatti di Reggio Emilia, Gramsci, Cecchi, Palermo e il Gruppo '63) e la riapertura di un mondo implicito in quella immagine. Se Auerbach spiega che ogni personaggio della *Commedia* dantesca è gravido di un tempo nuovo, che non ha a che fare col tempo storico da lui consumato in vita ma con un tempo proiettato nella dimensione dell'escatologia, noi possiamo identificare nelle fotografie sia i referenti a cui esse rimandano sia un momento che oltrepassa quei referenti, li immette in una nuova dimensione, anzi apre una dimensione nuova grazie a quei referenti. Qui Proust, Auerbach e Longhi convergono verso l'idea - elaborata da Pasolini in più versioni diverse - che l'immagine produca un effetto di spostamento della realtà in una dimensione di absolutezza che ha a che fare con la morte ma anche con il superamento dell'idea di fine connessa alla morte biologica.

Le immagini fotografiche (Pasolini non poteva ancora aver letto Barthes, *La chambre claire*, ma in un certo senso lo anticipava) contengono implicitamente la fine di ciò che rappresentano, ma in esse il tempo si conserva con una carica di vitalità particolare e diversa da quella che normalmente definiamo vitalità. Si tratta di un potere arcaico dell'immagine, un potere che può essere rimesso in circolo utilizzando l'illusione di una mimesi assoluta che apre a una forma non consueta di temporalità. Nella fotografia una realtà specifica si mostra in quanto finita, perfetta e quindi lontana: ogni fotografia è carica di lontananza. Ma nello stesso tempo quella realtà, proprio perché immagine, ha in sé una potenza. Come dice Deleuze a proposito di Spinoza, la potenza definisce la carica di energia insita in ogni realtà individuale, e l'immagine fotografica, in quanto potenza, assume l'aspetto di un dispositivo che può produrre effetti attraverso la carica di reale che vi si deposita. L'esposizione, attraverso la luce, rende l'immagine moltiplicabile: può tornare a essere di nuovo efficace proprio perché è stata sospesa, isolata, delocalizzata, rispetto alla sua origine. Non ha più origine ma diventa capace di originare.

Ingiallito significa dunque sopravvivate, passato alla condizione di fantasma. E, in quanto fantasma, ancora vivo. Proprio perché ingiallito, apparentemente superato, ciò che si trova iscritto nell'immagine fotografica riesce a scardinare la continuità del tempo comune e riporta tracce del passato che interferiscono col presente. Si crea così un cortocircuito, una illuminazione, qualcosa di simile a quello che Benjamin chiama il "tempo-ora", cioè la contrazione puntiforme del tempo in un attimo che interrompe la normale catena cronologica e fa emergere un'altra temporalità, una temporalità non congruente con il presente. I segnali di questo tempo-ora sono sempre più frequenti nelle opere di Pasolini, a cominciare dagli anni '60 e culminando in *Petrolio*, dove l'intera ultima fase della storia italiana è attraversata da effetti di discontinuità e di dissestamento. Credo che questa sia la ragione per cui Pasolini ha pensato all'uso della fotografia dentro a un testo letterario e ha inserito l'*Iconografia ingiallita* a complemento della *Divina Mimesis*. Se il viaggio dantesco trasposto al presente rappresenta anche l'avvenuto passaggio tra il mondo della tradizione e quello della Nuova Storia, le fotografie rimettono in questione il presente con continui agganci al passato, o a episodi recenti che acquistano significato nuovo. Pasolini si rappresenta in forme molteplici, dissemina tratti del suo autoritratto sia nella descrizione delle tre fiere, sia nella descrizione di Virgilio, e crea così una specie di involucro testuale che funziona come uno specchio a più dimensioni. A loro volta, questi auto-ri-tratti (cioè tratti dell'autore) ritornano attraverso le fotografie, dove troviamo qualcosa di Pasolini, implicitamente, nel cippo funerario di Gramsci (descritto nel testo), o nella fotografia dei partigiani (evocati nel testo), o nella fotografia di Contini, oppure - in carne e ossa - nella fotografia con Gadda. Sono nuclei autobiografici, ma sono anche riflessi di una storia culturale italiana che appartengono a un'altra epoca, e in quanto tali, in quanto fissati dal dispositivo visivo fotografico, capaci di ritornare e agire nel presente. Tutto il testo scritto assume così l'aspetto di una forma sepolcrale, di una cripta, la cui funzione è di conservare e di evocare ombre del passato, per farle agire di nuovo sul presente.

L'ordine cronologico innescato dalla sequenza delle fotografie non rispetta una cronologia reale, ma funziona proprio per rapporti analogici delle foto tra di loro o delle foto con alcuni passaggi del testo. I due volti di Grimaud e Lambrakis, all'inizio dell'*Iconografia*, sono connessi all'apparizione, nel

testo scritto, di un piccolo monumento funerario, “un altarino di rose” eretto in onore di un eroe del popolo morto due giorni prima rispetto al momento in cui Pasolini immagina l’inizio del uso viaggio. Il volto dell’eroe viene descritto attraverso la visione della fotografia posta in mezzo alle rose:

Gli occhi a fiore della pelle, sotto la fronte calva (una calvizie piena di dolcezza di adolescente lievitato dal bene della vita) (Pasolini [1975] 1998, 1076).

Nient’altro. Solo nell’*Iconografia* vediamo il volto reale del personaggio evocato, il politico spagnolo Julien Grimau, vittima del regime franchista e ucciso il 20 aprile 1963 (l’inizio del viaggio dantesco è collocato di solito all’inizio di aprile del 1300). Il riferimento alla morte di Grimau, evocato all’interno di un incontro di una cellula del Partito comunista che si riunisce dentro un cinema, fa del 1963 una data centrale per quanto riguarda l’opera: la nota finale, datata 1964, allude al fatto che il lavoro è stato iniziato un anno prima; il 1963 è l’anno in cui si riunisce a Palermo il gruppo dei neoavanguardisti; il 1963 è l’anno della raccolta *Poesia in forma di rosa*, ma anche del cortometraggio *La ricotta*. Per quanto riguarda il gioco con la sua autobiografia, la terza nota finale (*Per una “Nota dell’editore”*) spiega che l’autore del libro (rimasto allo stato frammentario) “è morto, ucciso a colpi di bastone, a Palermo, l’anno scorso” (Pasolini [1975] 1998, 1119). Il 1963 è dunque l’anno in cui muore Grimau (muore anche Lambrakis, il secondo martire politico di cui vediamo la foto); l’anno in cui muore l’autore del libro; l’anno in cui inizia il viaggio nell’Inferno moderno della Dopo Storia; l’anno in cui i neoavanguardisti a Palermo dichiarano iniziata una nuova fase della letteratura italiana. Questa data attraversa il libro ma attraversa anche l’iconografia finale, però non la possiamo considerare realmente un inizio.

Quando Virgilio si presenta al protagonista del viaggio, viene descritto come una “figura [...] ingiallita dal silenzio” (Pasolini [1975] 1998, 1081), e qui il termine “figura” può leggersi proprio nel senso di Auerbach, cioè personaggio che aspetta un compimento nel presente, che è carico di potenza da lasciar agire nel presente. Queste le sue prime parole:

“Ah” fece, guardandomi, con una sottile ma non naturale ironia nei suoi occhi fatti per essere seri “hai ragione, sono un’ombra, una sopravvivenza ... Sto ingiallendo pian piano negli anni Cinquanta del mondo, o, per meglio dire, d’Italia ... (Pasolini [1975] 1998, 1082).

Dove si nota che il verbo “ingiallire” è usato in un senso anomalo, non indica un’azione che progredisce dal presente al futuro (una foglia che ingiallisce inevitabilmente va verso la morte) ma indica un movimento iscritto nel passato, come se quel passato (gli anni ’50) fossero una realtà chiusa, ormai finita, dentro la quale la figura continua a ingiallire, esattamente come ingiallisce una figura chiusa dentro una vecchia fotografia. Il processo di ingiallimento può anche venir tradotto in sopravvivenza. Virgilio è una sopravvivenza perché in lui si raccolgono i tratti di quel poeta ideologico e razionale che era Pasolini negli anni ’50, disposto ora a far da guida al Pasolini-Dante che attraversa i gironi del presente. Ancora una volta, il meccanismo allegorico garantisce un rapporto tra il mondo passato e quello che sta per affermarsi, ma questo rapporto si manifesta per illuminazioni discontinue, improvvise analogie, cortocircuiti momentanei. L’effetto che Pasolini vuol rendere è appunto quello di un tempo che improvvisamente si è fermato, e non segue più un armonico sviluppo ma si disperde in continue distorsioni. Le fotografie finali sottolineano con maggior forza questa tensione verso la discontinuità. Completano il testo, ma solo in quanto ne riprendono alcuni motivi, non certo perché lo rendono più coerente o definito. L’allegoria è una tecnica che fa emergere la discontinuità del significato.

Le fotografie dell’*Iconografia*, infatti, di per sé stesse non sono integre, ma cercano una completezza figurale nel rapporto col testo che le precede. Lo completano, in un certo senso, ma lo portano poi in un’altra dimensione, spingono le immagini del passato verso una articolazione cronologica nuova. Pensiamo (ancora) alla sequenza tomba di Gramsci-Contini-Battesimo-copertina della raccolta poetica *Poesia in forma di rosa*. Gramsci e Contini sono stretti insieme da Pasolini stesso, è lui che li vuole unire in una specie di fratellanza impossibile, sostenendo che i problemi posti da Gramsci a proposito della letteratura sono gli stessi di Contini. Il *Battesimo* rimanda al film del 1964, film di cui si parla anche nella raccolta poetica. Se leggiamo il fotogramma del Battesimo nell’ottica che indicavo prima, cioè riferendolo a Pasolini in quanto autore, lo dobbiamo considerare un

rimando figurativo allegorico all'atto con cui Contini ha battezzato il giovane Pasolini (nel 1942, cioè quando Pasolini ha iniziato a scrivere). Ma all'altezza del 1964 quell'immagine di *Battesimo* ha acquistato un altro significato: da una parte allude a una forma di poesia originaria, all'aprirsi del tempo poetico di Pasolini, ma dall'altra si riferisce a un presente in cui la poesia si è completamente trasformata, un presente che la nuova raccolta esprime proprio come cancellazione del passato. Dunque il fotogramma del *Battesimo* assume lo statuto di un'immagine paradossale, a cavallo tra due tempi lontani ma anche tra due concezioni del tempo irrimediabilmente diverse, anzi opposte, inconciliabili. Così come il *Vangelo* è, sì, un film gramsciano (come ammette lo stesso autore: nazional-popolare) ma anche un'opera proiettata negli anni del pontificato di Giovanni XXIII, un'opera inconcepibile nel decennio precedente. Il film è fondato su un'idea di magma stilistico che è lo stesso della raccolta poetica, dove forme tradizionali e forme sperimentali vengono di continuo fatte scontrare, sovrapposte, ibridate.

Dunque quelle fotografie prendono il passato ingiallito e gli ridanno una vita nuova, riattivano le potenzialità vitali rimaste chiuse nel passato, ne fanno un nuovo presente. Sono immagini divaricate, percorse da una frattura che non si ricomponne. Il presente di cui parlano è portatore di uno statuto particolare, dove la vita dei soggetti portati alla luce contiene un elemento mortuario non sublimabile. In un certo senso è un presente carico di ombre del passato, un presente rivolto all'indietro, ingiallito. Non solo Virgilio è un Pasolini ingiallito, ma anche tutto il suo mondo ha i caratteri dell'ingiallimento. Le figure non hanno ottenuto il compimento che annunciavano, dal momento che la storia si è interrotta, mostra i segni di una frattura e di una ferita che non si può rimarginare. Ingiallire è la versione sentimentale di un processo drammatico. Quando guardiamo Contini o Gadda, in quelle foto, vediamo anche la morte che Contini e Gadda implicano, che non è la loro morte fisica, biologica, ma la morte di un'esperienza intera del mondo che i loro volti, i loro corpi, i loro nomi implicano. La morte di Contini come visione del mondo, di Gadda come visione del mondo. E dopo di loro, la morte dell'autore del nuovo libro, che si intitola *Divina Mimesis* ma contiene poi al suo interno i rimandi a libri lontani (*Poesie a Casarsa*, *Ceneri di Gramsci*) o vicini (*Poesia in forma di rosa*), libri che gli sono costati la vita, dal momento che "egli è morto, ucciso a colpi di bastone, a Palermo, l'anno scorso". E la foto di una



riunione del Gruppo '63, seguita da una foto di un gruppo di fascisti dei primi anni '60 parlano chiaro: quello che leggiamo è un libro postumo, un testamento, dentro al quale però possono trovare vita (sopravvivenza) presenze del passato, immagini che rendono visibile ciò che è finito ma non è scomparso. Pasolini scopre un principio che diverrà costante in *Petrolio*: un'opera non può ormai raggiungere quel compimento figurale che nei decenni precedenti era assicurato dallo scorrere del tempo. Oggi ogni opera deve restare necessariamente in una condizione di incompiutezza, l'autore non può accompagnarla in un processo di crescita che la renda praticabile, mettendola nelle mani dei lettori. Pasolini lo dirà in forma criptica nella lettera a Moravia, che non è una lettera ma un documento con cui si integra *Petrolio*: io potrei riscrivere tutto il romanzo dandogli una forma tradizionale, potrei trasformarlo attraverso un processo di completamento, ma in realtà non voglio perché oggi le opere devono restare così, ammassi di rottami da attraversare per riuscire a raccoglierne, come fa l'*Angelus novus*, frammenti da salvare:

L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi (Benjamin [1942] 1962, 80).

Non ci può essere un riscatto completo dell'opera nell'atto della sua lettura.

Ci sono dunque almeno tre livelli di lettura delle fotografie dell'*Iconografia ingiallita*: 1. Riferimenti autobiografici ad alcuni momenti cruciali della vita dell'autore collocati in snodi centrali della vita culturale italiana (il Dopoguerra, gli anni '50, il Boom economico); 2. implicazione di un concetto particolare del tempo e della storia, che le fotografie realizzano grazie alla loro natura di immagine; 3. incremento che le fotografie portano all'interno dell'organizzazione testuale, in conseguenza dell'azione che esercitano sulla figura autoriale, in particolare sulla dimensione della corporeità dell'autore.

Nell'insieme questa strategia fa dell'opera un'eterocronia. Pasolini ha disseminato le tracce della sua esperienza all'interno di un contenitore che la comprime frantumandola ma rendendola di nuovo testualmente

efficace. Tutto in quest'opera è riconducibile alla vita dell'autore, eppure niente è realmente spiegabile alla luce della sua vita. Pasolini ha esposto sé stesso come un involucro che si è svuotato e che ha lasciato solo simulacri di sé dispersi tra le pagine. Il montaggio della sequenza fotografica e il rapporto delle foto con la parte scritta contribuiscono a questo effetto. Attraverso l'adozione del contenitore dantesco, e delle idee di Auerbach espresse nei saggi di *Mimesis*, Pasolini opera una dispersione di differenze raccolte da diversi momenti della sua vita e della sua carriera intellettuale passata.

Riuniti nello schema del viaggio e della suddivisione dei canti, questi momenti vengono riesposti e disorganizzati secondo una nuova forma di apparizione. Nel primo canto, per esempio, le tre fiere rappresentano tre momenti successivi della vita di Pasolini ma anche tre forme della sua opera passata e insieme tre disposizioni psichiche che l'autore stesso sottopone a un processo di allontanamento da sé: la Lonza è la "madre-ragazzo" che allude all'esperienza poetica legata a Casarsa, il Leone identifica la fame di realtà che caratterizza il realismo degli anni '50 e la voglia di imporsi nel mondo come "prepotente poeta" (Pasolini [1975] 1998, 1079-1080), la Lupa invece incarna il presente, la magrezza e l'aridità derivanti dalla consunzione di ogni possibile esperienza trascorsa. Insieme, le tre apparizioni alludono al passato di Pasolini, ma lo espongono a una verità nuova che lo rende vuoto, inutile, senza spessore. La luce della verità, evocata fin dall'inizio, ha bruciato ogni contenuto di quella vita. Quello che viene mostrato, e nello stesso tempo si mostra agli occhi del viaggiatore, è il prodotto della dispersione e dello smembramento di una vita (della sua vita). E nello stesso tempo, la sequenzialità delle foto mostra attraverso il montaggio una serie di frammenti che possono ritrovare senso attraverso la vicinanza o l'analogia, ma che in realtà non hanno un significato fisso, delineato internamente al testo. Il montaggio rende compatta la sequenza conferendo un valore storico e realistico a quanto nel testo viene solo accennato. Riempiono i vuoti del testo, lo completano, gli danno un'apparenza di concretezza.

Pasolini ricorda bene non solo l'Auerbach di *Mimesis* (il termine che dà titolo alla sua opera) ma anche quello che indaga la nozione di figura nella prospettiva allegorica medievale collegata alla lettura del testo sacro:

La provvisorietà degli avvenimenti nella concezione figurale è anche radicalmente diversa da quella implicita nella concezione moderna dell'evoluzione storica: mentre in questa la provvisorietà degli avvenimenti è oggetto di un'interpretazione progressiva e graduale sulla linea orizzontale, mai interrotta, degli avvenimenti successivi, in quella l'interpretazione è sempre oggetto d'indagine dall'alto, verticalmente, e i fatti non sono considerati nel loro nesso ininterrotto ma staccati l'uno dall'altro, visti isolatamente, in considerazione di un terzo fatto promesso e ancora a venire (Auerbach [1938] 1979, 208-209).

Pasolini ha voluto raggiungere l'effetto di una rappresentazione di sé che non procede più secondo una linea orizzontale, l'autore non è un'istanza piena che gestisce la scrittura del testo, ma mostra sé stesso dissolto nel testo, affiora sotto forma di figure (*umbrae*, secondo il termine latino che spesso accompagna figura) che sembrano aspettare un loro compimento. E il compimento è connesso alla notizia finale che l'autore è morto, che il suo tempo è finito, che anche le immagini fotografiche non sono altro che tracce ingiallite di un tragitto ormai chiuso. Ma proprio l'ingiallimento e non la fine ci consentono una debole speranza di riscatto che può essere individuata nella "forza" sepolta nel "passato" (quella di una foglia/foglio/foto ingiallita, non ancora secca). Da questo spazio di sopravvivenza era già nato *Petrolio*, il "nuovo ludo" comico e allegorico dove ancora una volta Pasolini riusciva a tenere insieme i due poli opposti della vita e della morte.

\*Le pagine dell'*Iconografia ingiallita* cui l'autore si riferisce in questo saggio sono state riprodotte interamente nel contributo di Walter Siti a questo stesso numero di "Engramma".

---

## Bibliografia

Auerbach [1938] 1979

E. Auerbach, *Figura* [1938], in *Studi su Dante*, Milano 1979.

Bazzocchi 2017

M.A. Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna 2017.

Benjamin [1931] 1966

W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia* [1931], in *Id.*, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino 1966.

Benjamin [1942] 1962

W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia* [1942], in *Id.*, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino 1962.

De Laude 2015

S. De Laude, "Fly Translove Airways". *Petrolio e Il risveglio dei Faraoni di Mario Mieli*, dans P. Desogus, C. Holzhey, D. Luglio (éd.), *Pasolini entre échec et régression*, "LaRivista" 4 (2015), 9-64.

Di Nola 1974

A.M. Di Nola, *Riso ed oscenità*, in *Antropologia religiosa. Introduzione al problema e campioni di ricerca*, Firenze 1974, 15-90.

Didi-Huberman 2002

G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002.

Didi-Huberman 2009

G. Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris 2009.

Pasolini [1964] 2003

P.P. Pasolini, *Poema in forma di rosa* [1964]; ora in *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, con la collaborazione di M. Careri, A. Comes, S. De Laude, Milano 2003, I, 1079-1270.

Pasolini [1971] 2003

P.P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* [1971]; ora in *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, con la collaborazione di M. Careri, A. Comes, S. De Laude, Milano 2003, II, 3-220.

Pasolini [1973] 1999

P.P. Pasolini, *Guido Gozzano, "Poesie"* [1973]; in P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, 1843-1848.

Pasolini [1974] 1999

P.P. Pasolini, *Lo smeraldo di Soldati* [1974], in P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*; ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, 2174-2179.

Pasolini [1975] 1998

P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis* [1975]; ora in *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 1069-1158.

Pasolini [1975] 1999

P.P. Pasolini, *Gianfranco Contini, "La letteratura italiana", tomo IV: "Otto-Novecento"*. *Alberto Arbasino, "Specchio delle mie brame"* [1975], in P.P. Pasolini, *Descrizioni di*

descrizioni; ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, 1843-1848.

Pasolini [1992] 2005

P.P. Pasolini, *Petrolio* [1992], a cura di S. De Laude, Milano 2005.

Pasolini 1998

P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998.

Pasolini 1999

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

Pasolini 2003

P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, con la collaborazione di M. Careri, A. Comes, S. De Laude, Milano 2003.

Picconi 2012

G.L. Picconi, *La furia del passato. Appunti su Pasolini e l'Orestide*, in S. Casi, A. Felice, G. Guccini (a cura di), *Pasolini e il teatro*, Venezia 2012.

---

## English abstract

The present essay focuses on the *Iconografia ingiallita* (Yellowed Iconography), at the conclusion of *La Divina Mimesis*, the book that Pier Paolo Pasolini finally published in 1975. The section is composed of photographs that are not intended to illustrate the meaning of the text, but rather to share the same reflected light of the photographic medium with it. The set of photographs represents a reticent autobiography that has to be edited by the reader-viewer according to a possible logic of continuity or discontinuity. Neither the verbal nor the figurative text get in line with progressive time; on the contrary, they form a narrative heterochrony. In fact, in Pasolini's last poetics, "to yellow" does not imply death, but life, the survival of a sherd of past in the present day, and a hindrance to neo-capitalistic time. Pasolini mobilises some specific concepts - Benjamin's "Aura" and "Now-Time", Auerbach's "Figure" and Tylor's "Survival" - within a Dantesque framework, in which photography takes up a material place in the attempt to get an *expositio sui* in multiple media and of multiple times of his own intellectual career.

*keywords* | Pier Paolo Pasolini; *La Divina Mimesis*; *Iconografia ingiallita*; photography.

# Romanzi per figure

## Pasolini con-temporaneo

Andrea Cortellessa

“Tuttavia, per lui, non si tratta di ritrovare un pre-senso, una origine del mondo, della vita, dei fatti, anteriore al senso, quanto piuttosto di immaginare un dopo-senso: occorre attraversare, come lungo un cammino iniziatico, tutto il senso per poterlo estenuare, esentare”.

*Barthes di Roland Barthes*

### 1.

Con l'avanguardia – quella cosiddetta ‘storica’ e, più aspra ancora, quella del suo tempo – Pasolini ha ingaggiato una battaglia senza quartiere: una battaglia durata gli ultimi vent'anni della sua vita. Eppure contro l'avanguardia – o, sarà più corretto dire, contro l'*ideologia* dell'avanguardia – in molti casi, e soprattutto negli ultimi anni della sua bruciante traiettoria, ha avuto un atteggiamento che è difficile definire altrimenti che ‘avanguardistico’: non peritandosi di schierare in battaglia, contro quelli che non esitava a chiamare i suoi “nemici”, modalità comunicative e concrete soluzioni artistiche molto simili alle loro. Se non, in alcuni casi, precisamente le stesse. La sua instancabile polemica era dunque, altresì, un certame; e al suo atteggiamento non era estranea una – a tratti assai percettibile – “angoscia dell'influenza” (fra i pochi contributi ad averlo sottolineato vanno citati il pionieristico Caminati 2010, Annovi 2017 e ora Merjian 2020). Esempio, in tal senso, l'ultimo film che Pasolini abbia fatto in tempo a realizzare. Perché non si capisce *Salò* – e spesso non lo si è capito, infatti – se non lo si vede per quello che è: un film d'avanguardia che vuole essere il più implacabile atto d'accusa contro *il fascismo dell'avanguardia*<sup>(1)</sup>.

Questo rapporto ambivalente con la modernità è stato espresso per tempo, da Pasolini, nel memorabile mediometraggio *La ricotta*. Colui che

si proclama “una forza del Passato”, e che “solo nella tradizione” riconosce “il suo amore”, quindici versi dopo fieramente aggiunge di essere “più moderno di ogni moderno” (nei versi di *Poesia in forma di rosa* anticipati nel volume con la sceneggiatura di *Mamma Roma*, che in questa scena del meta-film viene letto dal personaggio del regista: Pasolini 1964, 1099). Ambivalenza e anzi vera e propria scissione, questa, che va psicologicamente ascritta al *manierismo* di Pasolini: una categoria (desunta dalla scuola critica a lui più cara, in storia dell’arte: quella di Roberto Longhi e del suo allievo Giuliano Briganti) da lui abbracciata in quegli anni non solo ‘ri-figurando’ Pontormo e Rosso Fiorentino, nei *tableaux vivants* appunto della *Ricotta*, ma anche in sede di critica letteraria (indicando fra l’altro, come suo consanguineo in tal senso, Giorgio Bassani – colui al quale, cioè, fa prestare la voce a Orson Welles per pronunciare quei versi ominosi: cfr. Bazzocchi 2019, 63-4). *Manierismo* che non solo anticipa il postmodernismo (un suo esponente-chiave come Peter Greenaway, per esempio, replicherà a più riprese – creativamente mis-interpretandola – la meta-manieristica mimesi pittorica della *Ricotta*), da parte di chi negli stessi versi dice di “assistere [...] ai primi atti della Dopostoria”, ma che soprattutto annuncia l’intenzione di *gareggiare* in *modernità* con chi al moderno – in una concezione progressiva e teleologica del moderno, quale gliela attribuisce Pasolini – si riferisce: appunto le nuove avanguardie. È il programma di un cemento. Ed è appunto il 1963.



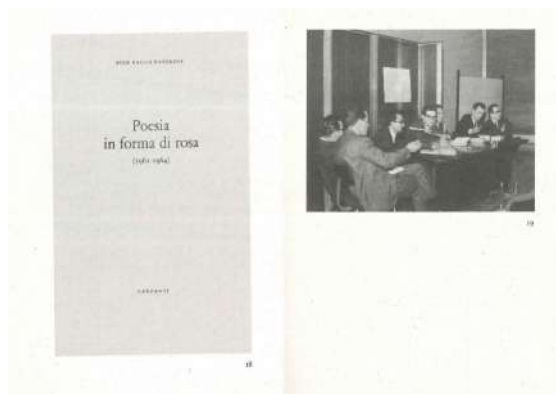
1 | Rosso Fiorentino, *Deposizione*, 1521, olio su tavola, 375×196 cm, Volterra, Pinacoteca civica.

2 | Da Pier Paolo Pasolini, *La ricotta*, in *Ro.Go.Pa.G.*, 1963.

## 2.

Il 1963 è anche l'anno in cui si colloca il piano temporale, in parte reale e in parte fittizio, della *Divina Mimesis*. Il libro esce presso Einaudi verso la fine di novembre del 1975, pochi giorni dopo la morte di Pasolini dunque, ma da lui curato in ogni dettaglio; sicché è opportuna la precisazione per la quale “non è un'opera postuma, ma solo un'opera che l'autore non ha potuto vedere stampata” (Siti, De Laude 1998, 1988).

Il cortocircuito più eloquente, fra quelli dell'“Iconografia ingiallita (per un 'poema fotografico)’” che mette capo al testo (le venticinque fotografie, cioè, inserite dall'autore alla sua conclusione: soluzione adottata, con ogni probabilità, non prima dell'arrivo delle bozze da Einaudi), è quello delle immagini 19 e 20 che ritraggono (così suonano le didascalie relative, accluse alla fine dell'“Iconografia ingiallita”)<sup>[2]</sup> rispettivamente “Alcuni del 'Gruppo 63’” (si riconoscono fra gli altri – ultimi sulla destra – Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti e il curatore dell'antologia dei *Novissimi*, Alfredo Giuliani) e “Primi anni '60: fascisti”. Peraltro le due immagini non sono ‘montate’ l'una a fronte dell'altra: quella dei ‘nemici’ della Neoavanguardia è collocata a specchio del “Frontespizio di *Poesia in forma di rosa*”, la raccolta poetica pubblicata da Pasolini nell'aprile del '64<sup>[3]</sup>, mentre a fronte dei “fascisti” l'immagine 21 è un'altra foto di gruppo, presa “Al Ninfeo di Valle Giulia” (cioè la sede tradizionale del Premio Strega)<sup>[4]</sup>.



3 | Da Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, 1975, immagini 18 (“Frontespizio di *Poesia in forma di rosa*”) e 19 (“Alcuni del ‘Gruppo 63’”).





4 | Da Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, 1975, immagini 20 (“Primi anni ’60: fascisti”) e 21 (“Al Ninfeo di Valle Giulia”).

Anche la ‘società letteraria’ italiana nel suo complesso, che Pasolini demonizza facendone parte appieno – contraddizione stigmatizzata da compagni di strada d’*antan*, quali Fortini o Roversi, più ‘apocalittici’ di lui – viene così assimilata alla parte ideologicamente avversa. Ma non pare dubbia l’altra e più sferzante analogia in questo modo istituita da Pasolini – contrapponendo la sua opera poetica del ’63 ai poeti tanto antipatici che a quell’anno hanno intitolato il loro “Gruppo” – fra le due compagnie malvage e scempie: la loro e quella dei “fascisti”, appunto, in tal modo entrambe segnate a dito come “*suoi* ‘nemici’”.

Ecco infatti la brevissima *Prefazione* al testo pubblicato nel ’75. Consta di due paragrafetti (rispettivamente di cinque e tre righe nell’edizione del testo nel ’98 inclusa nei “Meridiani” dei *Romanzi e racconti*), che in queste pagine dovrò sottoporre entrambi a una lettura *au ralenti*, ché in questo poco spazio contengono in effetti una quantità incredibile di spunti (Pasolini 1975, 1071):

*La Divina Mimesis*: do alle stampe oggi queste pagine come un ‘documento’, ma anche per fare dispetto ai miei ‘nemici’: infatti, offrendo loro una ragione di più per disprezzarmi, offro loro una ragione di più per andare all’Inferno.

*Iconografia ingiallita*: queste pagine vogliono avere la logica, meglio che di una illustrazione, di una (peraltro assai *leggibile*) ‘poesia visiva’.

“Nemici”, si diceva, tanto i Neoavanguardisti che i Fascisti. Accomunati anzitutto, si capisce, dal loro *agire in gruppo* (a fronte di chi si presenta eroicamente solo, nudo e impavido, con l’unico usbergo della poesia evocata in effigie): con un comportamento, e un’attitudine, che Pasolini in più occasioni definisce “teppismo”<sup>[5]</sup>. Nella congerie ‘pseudo-filologica’ in

cui si organizza il testo consegnato alle stampe nel '75, una delle note – in cui prende la parola l'immaginario 'filologo', appunto, che raccoglie le carte lasciate dall'autore (in un aggiornamento, che sarà adottato anche in *Petrolio*, dello stratagemma tradizionale del 'manoscritto ritrovato') – dà la notizia della morte dell'autore: precisando che è stato “ucciso a colpi di bastone, a Palermo, l'anno scorso” (Pasolini 1975, 1119). La nota è datata “1966 o '67” e, menzionando la sede del fattaccio, chiaramente allude ai “nemici” del Gruppo 63: la cui riunione inaugurale s'era tenuta appunto a Palermo, nell'ottobre del 1963, e che tornarono a incontrarsi nella stessa città nel settembre del '65, per un convegno sul *Romanzo sperimentale* nel corso del quale non mancarono 'bastonate' – cenni criticamente liquidatori, cioè – nei confronti appunto di Pasolini<sup>[6]</sup>.

In un saggio pubblicato su “Nuovi Argomenti” sul finire di quel '66, *La fine dell'avanguardia* (poi compreso in *Empirismo eretico*), Pasolini esplicitava i moventi antropologici, diciamo, della propria avversione (Pasolini 1966b, 1414):

I letterati d'avanguardia, riassociati, si presentano per l'unica cosa che essi sono e che vogliono essere: ossia dei vecchi piccolo borghesi, riuniti secondo l'orrenda tradizione in gruppo (massoneria, mafia, accademia, chiasso al caffè, tornate congressuali, spirito di corpo).

E in una nota velenosissima, quattro pagine dopo, aggiungeva il vulnerante paragone cogli “squadristi”, che provvedeva pure a specificare il riferimento alle assise palermitane dell'anno precedente sull’“anti-romanzo” (Pasolini 1966b, 1418n):

Ci sarà ancora qualche convegno, in cui dei giovanotti cretini e petulanti parleranno di anti-romanzo come se parlassero di prosciutto di Parma. Poi la fine: e chi avrà qualche qualità, sia pure da abatino, potrà continuare, mentre sugli altri cadrà il meritato silenzio, come sui gruppi ingialliti di fotografie di poeti ermetici al caffè, o di squadristi: proprio in tal modo.

Si noti la qualifica di *ingiallito*, che otto anni dopo passerà a designare l'intera “iconografia” in coda alla *Divina Mimesis* (allorché sarà riferita soprattutto, come vedremo, alla propria stessa biografia e traiettoria autoriale; si veda, su questo stesso numero di “Engramma”, il saggio di

Marco Antonio Bazzocchi), è qui un connotato-*clitica* attribuito da Pasolini a quello che, parafrasando Adorno e Brandi (un cui titolo d'un quindicennio prima qui tacitamente riutilizza), potremmo chiamare l'*invecchiamento dell'avanguardia* (cfr. Adorno 1954 e Brandi 1950; quest'ultimo volume è schedato in Chiarocossi, Zabagli 2017, 203). Due anni dopo, nella versione romanzesca di *Teorema*, lo stesso connotato attribuirà infatti alla carta "ingiallita; poveramente ingiallita; pare di sentirvi l'odore di vecchio, di stantio, di biblioteca" di un libro sulle avanguardie appunto 'storiche' che l'Ospite sfoglia insieme al giovane Pietro, complessato e pretenzioso artista 'neoavanguardista' (dalle quali, pure, ambigualmente si sente spirare un alito di liberazione e "iniziazione": Pasolini 1968, 926-7)<sup>[8]</sup>.

### 3.

Reale e insieme fittizia, s'è detto, la collocazione della *Divina Mimesis* all'altezza di quell'*annus* per Pasolini *horribilis* che fu il 1963. Proprio come aveva fatto il "Dante poeta" nella *Commedia*, riferendosi alla data convenzionale del 1300 alla cui altezza colloca il viaggio ultraterreno del "Dante personaggio" (per mutuare la sempre utile dittologia antinomica di Contini 1958; cfr. Annovi 2017, 52-54), nel testo definitivo Pasolini recupera infatti pagine scritte davvero a quel tempo, traguardandolo 'da dopo' (dal '75, cioè, in cui organizza il testo e lo consegna alle stampe) ma 'congelandolo' in una sorta di 'fermo-immagine' testuale: un piano temporale, cioè, rispetto al quale finge di non progredire (così, nel testo del "poeta" Dante, le sue 'false profezie' fingono non vi sia stato un futuro, per il "personaggio", dopo il fatidico 1300).

Il sintagma del titolo allude a due opere, e ha infatti una duplice valenza: "imitazione della *Commedia*", ma anche "imitazione della sublime mimesi dantesca" (Siti 1983, 111). Da un lato, naturalmente, c'è appunto la *Commedia* (che da un pezzo, come vedremo, Pasolini vagheggiava di 'mimare') ma dall'altro la *summa* critica di Erich Auerbach, scritta durante l'esilio del grande filologo ebreo tedesco in Turchia durante la Seconda guerra mondiale e pubblicata in Italia nel '56, che seguiva gli sviluppi della "Rappresentazione della realtà nella letteratura occidentale"<sup>[9]</sup> ponendo al suo centro, appunto, Dante. Un libro che s'intitolava proprio *Mimesis* e che aveva nutrito l'idea di 'realismo' del Pasolini a cavallo dei '50 e '60: ivi compreso, appunto, il progetto di un rifacimento moderno della *Commedia*, che nelle carte di Pasolini risale almeno al 1959.

Se Auerbach ispira il titolo della *Divina Mimesis*, un altro illustre dantista doppiamente evocato nel testo è appunto Contini: a sua volta incluso in effigie, all'immagine 16, subito dopo la tomba di Gramsci<sup>[10]</sup>. Fra il tanto che Pasolini doveva a Contini, anche sul piano personale (sempre ricordando la malleveria nel '42 accordata alle *Poesie a Casarsa*), c'era appunto la direzione nella quale tentare di proseguire la lezione dantesca: quella del plurilinguismo e del pluriprospettivismo 'narrativo' che Contini aveva posto alla base di ogni possibile 'sperimentazione' poetica novecentesca. A partire da quella di Pascoli che, com'è noto, è il punto di partenza dello 'sperimentalismo' di Pasolini.

Risalgono al 1963, s'è detto, i primi capitoli, o meglio "canti", della rivisitazione dell'*Inferno*: come dice Pasolini in un'intervista, quello che ha in mente è un "romanzo" completamente diverso da quelli d'impianto naturalistico e dalla lingua intrisa di dialetto che gli hanno dato la fama fra il '55 e il '59, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*. Si tratterà stavolta di "un Inferno degli anni '60, popolato di miei contemporanei: amici, personaggi, eroi della cronaca rosa o criminali, capi di governo e di partito, con tanto di nomi e cognomi: una summa ironica e pantagruelica dello spirito contemporaneo" (Pasolini 1964b, 2941-2). Per la verità il progetto dell'"Inferno" contemporaneo" deriva da un abbozzo precedente (datato dall'autore al 1959) che continuava proprio i romanzi 'romani': aveva per titolo *La Mortaccia* e sua protagonista era una prostituta che, conosciuta la *Commedia* attraverso una versione a fumetti, a sua volta ha una Visione appunto dell'*Inferno*<sup>[11]</sup>.

#### 4.

Il nuovo progetto, che in un'intervista del '63 ha già per titolo *La Divina Mimesis*<sup>[12]</sup>, presenta evidenti differenze rispetto alla *Mortaccia*: non vi è più traccia del plurilinguismo 'romanesco', e soprattutto il Pellegrino allegorico ora non è più un *avatar* come la Prostituta, ma direttamente un io narrante i cui tratti volutamente si confondono con quelli dell'autore: come appunto nel poema dantesco (nonché nella *Recherche* proustiana, a tal riguardo evocata da Contini; cfr. Siti 1996). A fare di questo tormentato brogliaccio che si porta dietro per più d'un decennio la "più significativa e controversa confessione poetica della sua carriera" (Patti 2016, 132) è un autentico colpo di genio di Pasolini, che consente alla *Divina Mimesis* di distaccarsi non solo rispetto alla *Mortaccia* ma ai tanti altri tentativi

novacenteschi di misurarsi col modello della *Commedia*: la scelta quale 'Virgilio' non di una figura allegorica, magari un poeta del passato come aveva fatto Dante appunto con Virgilio, ma una *figura* che Pasolini conosce assai più da vicino: se stesso.

Come alla fine del primo canto dell'*Inferno* Dante incontra Virgilio, "che per lungo silenzio pareva fioco" ma che da quel momento in avanti gli farà da guida, l'io narrante di Pasolini s'imbatte in "una figura [...] ingiallita dal silenzio" (Pasolini 1975, 1081): quell'"ombra", quella "sopravvivenza", gli dice di essere *una forza del passato*: "sto ingiallendo pian piano negli anni '50 del mondo, o, per meglio dire, d'Italia" (Pasolini 1975, 1082); aggiunge poi che "in Friuli è nata *sua* madre, in Romagna *suo* padre", di essere vissuto "a lungo a Bologna", di essere "nato sotto il fascismo" eccetera. L'identikit, naturalmente modellato su quello di Virgilio nella *Commedia* ("li parenti miei furon lombardi, / mantoani per patria ambedui. // Nacqui sub Iulio [...] / al tempo de li dei falsi e bugiardi": *Inf.* I, 68-72), è trasparente: il Virgilio del Dante-Pasolini è *lo stesso Pasolini*, ma un Pasolini che appartiene a un piano temporale precedente, quello dei '50 (in un certo senso, dunque, davvero *un poeta del passato*: "un piccolo poeta civile degli Anni '50", come sprezzante poco dopo si definisce: Pasolini 1975, 1084).

Questo sdoppiamento della personalità, prima che psichico (come sarà invece, vedremo, in *Petrolio*), è storico-letterario e storico-politico: in quanto legato, anzitutto, a una dialettica di piani temporali. Sicché, oltre che alla scissione 'proustiana' fra il "personaggio" e il "poeta", messa in luce da Contini riguardo a Dante, nasce da un cortocircuito 'temporale' illustrato da Auerbach: soprattutto per questo omaggiato nel titolo. Sono diversi gli spunti che Pasolini riprende da Auerbach in quegli anni, e tuttavia il principale messo a frutto nella *Divina Mimesis* non proviene dal saggio di cui parafrasa il titolo bensì da un testo precedente, *Figura*, che risale al 1939 ma nella silloge italiana degli *Studi su Dante* viene incluso proprio nel '63: il concetto di "integrazione figurale" (comunque ripreso anche in *Mimesis*). Con essa Auerbach, com'è noto, spiega la concezione medievale del tempo, sospesa tra una *pre-figurazione* rivolta al futuro e l'adempimento, *a posteriori*, di quella stessa promessa (cfr. Bazzocchi 2021a, 144-5; e si veda ora il suo contributo in questo numero di "Engramma"). Ma Pasolini la fa sua per costruirsi appunto l'*avatar*

“ingiallito” del “piccolo poeta civile degli Anni ‘50”, capace di prefigurare – come appunto il Virgilio dell’*Ecloga Quarta*, nell’interpretazione medievale, l’avvento di Cristo – il nuovo protagonista che sale al proscenio.

Come faceva spesso, comunque, Pasolini si appropria di concetti altrui senza troppi riguardi per la loro valenza originaria: per lui infatti, che in questi anni è impegnato soprattutto nel cinema, l’“integrazione figurale” allude pure alla potenza icastica, alla capacità della scrittura letteraria di evocare immagini virtuali. Una potenza che però richiede di essere completata da *immagini* in atto: come, nel cinema appunto, una sceneggiatura *pre-figura* le riprese effettive che, sulla sua base, verranno materialmente effettuate da chi realizza il film. È quella che in un saggio fondamentale del ’66 Pasolini chiama “*struttura che vuol essere altra struttura*”: modo di ragionare che è alla base della sua prassi delle *opere da farsi*, le quali vanno considerate “*strutture diacroniche [...] morfologicamente in movimento*”, cioè “processi”, anziché “testi” isolati e dati una volta per tutte (Pasolini 1966, 1498-9).

Sin dall’inizio anche *La Divina Mimesis* è concepita quale “opera da farsi” (tale viene definita nel *Progetto di opere future*, un componimento di *Poesia in forma di rosa*: Pasolini 1964, 1251). In una delle note del testo risalenti al ’64 così viene descritta la sua struttura:

Il libro deve essere scritto a strati, ogni nuova stesura deve essere a forma di nota, datata, in modo che il libro si presenti quasi come un diario [...]. Alla fine il libro deve presentarsi come una stratificazione cronologica, un processo formale vivente: dove una nuova idea non cancelli la precedente, ma la corregga, oppure addirittura la lasci inalterata, conservandola formalmente come documento del passaggio del pensiero.

Così il testo avrà “la forma magmatica e la forma progressiva della realtà (che non cancella nulla, che fa coesistere il passato con il presente ecc.)” (Pasolini 1975, 1117). Mutuando dunque la struttura temporale che Auerbach gli ha mostrato tipica del tempo di Dante, Pasolini costruisce un testo che retroattivamente si modifica a ogni aggiunta (‘si aggiorna’, potremmo dire con metafora informatica; viene in mente la geniale, davvero profetica *Nota sul ‘notes magico’* pubblicata da Freud nel 1925)<sup>[13]</sup>, *facendo coesistere il passato con il presente* e di volta in volta integrando

nella sua *facies* le nuove concezioni letterarie dell'autore, ma anche le nuove suggestioni offerte dalla storia del tempo (e in questo doppio livello – di una cronaca quasi *live* della società e della politica del presente, che coesiste con una riflessione trascendentale sul mondo e il proprio posto in esso – davvero *La Divina Mimesis* 'mima' uno degli aspetti più originali del modello dantesco).

Più in generale, in questo modo, Pasolini 'magicamente' realizza un testo *con-temporaneo*: nell'accezione, del termine, che Giorgio Agamben (che a suo tempo Pasolini aveva del resto frequentato, figurando fra gli interpreti degli Apostoli nel *Vangelo secondo Matteo*; cfr. Agamben 2017, 165) – in una conferenza di una quindicina di anni fa ormai assurta a classico del pensiero, è il caso di dire, contemporaneo – ha ri-codificato come convergenza, e al limite con-flitto, di più tempi, di diverse prospettive temporali. Agamben impiega un termine, "anacronismo", che nel lessico intellettuale e nel suo uso denotativo equivale più o meno a un insulto: al proprio tempo la contemporaneità aderisce "attraverso una sfasatura e un anacronismo" (Agamben 2008, 9). È una concezione che a sua volta ha una lunga storia alle spalle; qualche anno prima Georges Didi-Huberman aveva parlato del "montaggio di tempi eterogenei che formano anacronismi" (Didi-Huberman 2000, 19) ma sia lui che Agamben, naturalmente, alle spalle hanno Walter Benjamin (il quale a sua volta elaborò questo concetto in dialogo, e parzialmente in conflitto, con Ernst Bloch: che aveva parlato, dal canto suo, di "non contemporaneità del contemporaneo"; cfr. Bloch 1935 e 1955, Benjamin, Bloch 2017, Bodei 1979 e Cortellessa 2020b), e in particolare la sua idea di "immagine dialettica" (Benjamin ne parla nelle testamentarie tesi *Sul concetto di storia*, oltre che nel libro sui '*Passages*' di Parigi)<sup>[14]</sup>.

È nell'*immagine dialettica* che s'incontrano appunto due prospettive temporali, il presente e il passato, le quali convergono in un medesimo luogo: da questo incontro-scontro sortiscono scintille, un bagliore che getta luce tanto sul presente che sul passato (cfr. Bazzocchi 2021a, 142-3). Il presente fa capire il passato, e questo tipo d'illuminazione è frequente negli storici (anche se non sempre, oggi, si mostrano disposti ad ammetterlo), ma anche il passato fa capire il presente: gettando su di noi un fascio di luce o, magari più spesso, un *raggio d'ombra*; come dice Agamben, "contemporaneo è colui che riceve in pieno viso il fascio di

tenebre che proviene dal suo tempo” (Agamben 2008, 14-5). Quel *buio* che ci investe è premessa necessaria all’*illuminazione profana*: il momento in cui prende senso all’improvviso, cioè, quanto in precedenza ci era oscuro.

5.

“Illuminazione profana” è la memorabile definizione data da Benjamin (1929, 255) al più tipico procedimento dei surrealisti, che dell’ideario freudiano avevano messo a frutto uno dei principi-guida del testo più canonico, *L’interpretazione dei sogni*: quello della dialettica, nell’*immagine sognata*, fra *sensu latente* e *sensu manifesto*. E non si può escludere che quando nella citata prefazione alla *Divina Mimesis* afferma di “dare alle stampe oggi queste pagine come un ‘documento’”, Pasolini alluda al *Dispaccio ritardato* col quale André Breton, proprio nel ’63, aveva a sua volta ripreso in mano, dopo la leggendaria *princeps* del 1928, il suo (ovviamente freudianissimo) ‘romanzo figurato’, *Nadja*, parlandone come di un “documento ‘preso sul vivo’” (Breton [1928] 1963, 4)<sup>[15]</sup>.

In quel ’75, terminate le riprese di *Salò* e nel bel mezzo del cantiere di *Petrolio*, Pasolini mostra un’attrazione per lui inedita – ancorché al solito ambivalente, come sempre nei confronti delle avanguardie storiche – per i surrealisti e in particolare per il massimo interprete del *medium*, la fotografia, che dopo i fratelli maggiori dadaisti spettava a loro aver fatto assurgere a espressione d’arte: Man Ray. Nella fattispecie, però, ad attrarre Pasolini era il suo celebre “ritratto immaginario” di Sade (eseguito in diverse versioni, a partire dal 1936, come stampa, dipinto e infine busto in bronzo): l’autore cioè – variamente feticizzato dai surrealisti, appunto – che aveva appena ispirato il suo ultimo film.





5 | Man Ray, *Portrait imaginaire du Marquis de Sade*, 1936.

La figura è identificabile nel malefico Duca di Blangis delle *Centoventi giornate di Sodoma*, uno dei Signori protagonisti del film (quello interpretato da Paolo Bonacelli): in tutte le versioni del “ritratto” Man Ray raffigura il suo profilo come materiato degli stessi mattoni dei quali è costruito l’edificio, che si vede sullo sfondo, dove vanno in scena le sue elaboratissime malefatte (il Castello di Silling, che ripete spettralmente la Bastiglia recluso nella quale il Divino Marchese scrisse il romanzo nel 1785). Questa surreale, è il caso di dire, sovrimpressioni ‘disumane’ fra autore, personaggio e set delle sue imprese (e dei suoi sogni deliranti), non poteva che incuriosire chi aveva appena trasfigurato il Castello di Sade nella Villa, nei pressi di Salò, covo dei torturatori fascisti e carcere delle loro sventurate vittime. In quello stesso autunno del ’75 di Man Ray fa menzione, Pasolini, anche nell’ambivalente pezzo dedicato ad Andy Warhol in occasione della sua mostra *Ladies and Gentlemen*, annotando però che il vecchio leone dell’avanguardia non riesce a capire il cortocircuito, operato appunto da Salò, fra Sade e il fascismo (cfr. Pasolini 1976, Del Puppo 2019)<sup>161</sup>.

Un riferimento più evidente della *Divina Mimesis* alle avanguardie, e stavolta non solo a quelle ‘storiche’, è nella definizione dell’“iconografia ingiallita” come “poema fotografico” e, nella prefazione iniziale, come “poesia visiva” (ancorché ribaldamente si aggiunga, fra parentesi e in corsivo, “peraltro assai *leggibile*”). Non c’è dubbio che con l’espressione *poesia visiva* Pasolini alluda a quello che – magari non ancora all’altezza nel ’63, ma senz’altro nel ’75 – era nel frattempo diventato un vero e proprio ‘genere’ assiduamente praticato, appunto, dalle avversate

neoavanguardie (cfr. Spignoli 2020): giusto nel '63 aveva inserito Balestrini dei *collage* verbali, da lui definiti "Cronogrammi", nella sua prima raccolta organica *Come si agisce* (cfr. Balestrini 1963, 211-21 e 473-83; Cortellessa 2015; il volume è schedato in Chiarocossi, Zabagli 2017, 38), mentre quella primavera s'era riunito a Firenze un altro gruppo di poeti e artisti d'avanguardia (capeggiati da Lamberto Pignotti ed Eugenio Miccini) che aveva preso il nome di "Gruppo 70" e si era specializzato appunto nella "poesia visiva", promuovendo incontri e pubblicando riviste e antologie (cfr. Spignoli, Corsi, Fastelli, Papini 2014); del '64 sono le prime 'cancellature' di Emilio Isgrò e del '68 il suo 'romanzo cancellato' *Il Cristo cancellatore* (rinvio a Cortellessa 2008); del '67 *Obsoleto*, 'romanzo visivo' di Vincenzo Agnetti che a sua volta si concludeva 'cancellandosi' e inaugurava una collana (destinata peraltro a effimera esistenza) che provocatorio Vanni Scheiwiller aveva intitolato "I denarratori" (rinvio a Cortellessa in c. di s.; cfr. Merjian 2020, 67-9).

Fra le immagini della *Divina Mimesis* ce ne sono in particolare due (la 3 e la 4, che riproducono momenti traumatici degli scontri sanguinosi dell'estate '60, a Reggio Emilia e altrove, in rivolta contro il governo Tambroni) che ricordano un dittico di immagini pubblicate da Alberto Boatto a commento del suo saggio *Evento come avventura*, sul numero 3 della rivista "cartabianca" dedicata alle sperimentazioni dell'arte contemporanea, apparso nel novembre del '68. In quel caso una scena di guerriglia urbana a Parigi durante il Maggio, nella quale un giovane ripreso di spalle trasporta il corpo di un compagno esanime in una sorta di Pietà rovesciata, si affianca all'epifania gloriosa del corpo di Pino Pascali come era apparso nel film d'avanguardia di Luca Patella, *SKMP2*, girato nell'agosto dello stesso anno: subito prima, cioè, della sua morte prematura in un incidente motociclistico a Roma<sup>[7]</sup>.



6 | Da Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, 1975, immagini 3 e 4.



7 | Da Alberto Boatto, *Evento come avventura*, in “cartabianca”, 3, novembre 1968.

Insomma non c'è dubbio che nell'occasione Pasolini intendesse sarcasticamente gareggiare coi propri “nemici” – appunto proclamando la sua “poesia visiva”, a differenza della loro, “assai *leggibile*”<sup>[18]</sup>. Da Dante, del resto, Pasolini aveva pure appreso l'arte di convocare nei suoi testi i propri rivali, performativamente con loro gareggiando negli stessi versi che li ospitano (o piuttosto, a futura memoria, li intrappolano): si pensi solo alla figura fatta da Guittone d'Arezzo nelle parole di Bonagiunta Orbicciani, nel XXIV del *Purgatorio* (cfr. Barolini 1984). Non solo i rivali, in effetti, ma anche i più o meno venerati predecessori: a loro volta, però, destinati a venire “cacciati dal nido”. È il caso di Carlo Emilio Gadda, che nell'immagine 7 dell'“iconografia ingiallita” è convocato in compagnia dell'“autore” – quale Pasolini si definisce nella didascalia.



8 | Da Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, 1975, immagine 7 (“L'autore e Gadda”).

La presenza di Gadda nella *Divina Mimesis* – che per Pasolini-Dante svolge dunque la funzione ‘pre-figurata’ per Guido Cavalcanti nell'XI del

*Purgatorio* – si può opinare alluda alla sua maestria nello ‘sdoppiare’ i propri testi, in molti casi corredandoli di un vero e proprio meta-testo auto-esegetico<sup>(19)</sup>.

In uno di questi ‘doppi testi’, *Il castello di Udine* del 1934, Gadda aveva attribuito la propria dilagante auto-annotazione a un eteronimo di fantasia cui aveva dato un nome dantesco, “Feo Averrois” (giocando con la definizione di Averroè, ricordato appunto quale commentatore di Aristotele, nel IV dell’*Inferno*: “Averrois che ’l gran comento feo”). Proprio la *Commedia*, si capisce, viene subito in mente pensando a un testo dal proliferante commento. Ma con questo sdoppiamento onomastico Gadda evidenziava altresì la scissione della personalità comportata, per lui, da una simile geminazione testuale. È il Gadda che in *Come lavoro*, fondamentale testo di poetica del ’50, giunge a definire se stesso un “dissociato noètico” (Gadda 1950, 431): sicché non si sbaglia a indicare (lo ha fatto Bazzocchi 2017, 107 e 151) in Carlo Emilio – ingegnere omosessuale represso dallo scottante, abiurato passato fascista – il principale modello del Carlo protagonista della nuova avventura narrativa di Pasolini che in molti sensi prosegue ed estremizza, sino a farle esplodere, le soluzioni adottate dalla *Divina Mimesis*. Parlo naturalmente di *Petrolio*.

L’ingegner Carlo Valletti – che adombra anche il padre dell’autore, il militare fascista Carlo Alberto Pasolini – si presenta a sua volta “dissociato”, infatti, in due contrapposte entità: Carlo di Polis – che ubbidisce alle norme borghesi del proprio ruolo professionale in una multinazionale di idrocarburi – e Carlo di Tetis – che invece si lascia andare a tutti gli eccessi e le sfrenatezze sessuali immaginabili (*polis* è la città civilizzata dei commerci e della tecnica, *tetis* è invece pseudoetimologia greca che rinvia “alla sessualità, cioè alla parte nascosta e pulsionale dell’individuo”: De Laude 2015, 18). Tutti e due gli *avatar*, nel corso di *Petrolio*, giungeranno sino a trasformarsi in donne, per poi tornare uomini: metamorfosi a più riprese designata da Pasolini come “momento basilare del poema” (cfr. Pasolini 1992, 207, 281, 421, 537-8; lo sottolinea De Laude 2015, 13 e 38 sgg.; cfr. anche Fusillo 2006).

## 6.

Del “poema” più in generale è sdoppiata, lo si accennava, la struttura. Non solo per la doppia natura del suo protagonista, e per il ‘gaddiano’ *doppelgänger* testuale che vi fa di continuo alternare parti narrative e ‘commenti’ metanarrativi (da Pasolini rispettivamente definite “Mistero” e “Progetto”), ma in primo luogo per la geminazione dei piani temporali – l’impianto ‘figurale’ sperimentato con *La Divina Mimesis* – che innerva sottilmente l’intero impianto di *Petrolio* per farsi evidente nell’episodio chiave della “Visione” (corrispondente agli Appunti 71 e 72, che si articolano però in ventotto paragrafi – ventisei di cui il quarto è suddiviso in tre parti – con l’aggiunta di ben tre finali: cfr. Pasolini 1992, 344-412).

Qui s’incontrano in un’“immagine dialettica”, che insiste sul medesimo paesaggio suburbano delle borgate romane, appunto due piani temporali sfalsati fra loro: da una parte quello delle borgate romane “di una volta” (cioè quelle immortalate dai romanzi romani e soprattutto, vedremo, da *Accattone* e *Mamma Roma*), nelle quali Pasolini a suo tempo aveva sognato di incontrare una natura popolare edenica e inconcussa (“la condizione incontaminata e autentica del sottoproletariato prima della degenerazione imposta dallo sviluppo economico”, secondo l’analisi in quei mesi condotta nei saggi poi raccolti in *Scritti corsari* e *Lettere luterane*), e che ora ambiguamente definisce “Realtà”, e quello sconosciuto e infernale del presente (cioè “la sua versione corrotta [...] presentata come un vero e proprio ‘museo degli orrori’”: Gagnolati 2013, 53; la citazione dall’Appunto 71c; cfr. Pasolini 1992, 351), che definisce invece “Visione”. Le due immagini, la *Realtà* e la *Visione*, sono come sovrapposte (Appunto 71b; cfr. Pasolini 1992, 347), e sotto la più recente “balugina” quella primitiva (Appunto 71z; cfr. Pasolini 1992, 389): ma la “Visione” a tutti gli effetti esautora e smentisce la cosiddetta “Realtà”, che all’improvviso appare “ingiallita come una vecchia fotografia” (Appunto 71g; cfr. Pasolini 1992, 361)<sup>[20]</sup>. A fronte di questa “Realtà” opaca e *ingiallita*, la “Visione” si mostra vivida e squillante, artificialmente sovrailluminata come se fosse investita dal riflettore di un set cinematografico; e in effetti è contemplata dal protagonista Carlo da “un carretto”: nella posizione cioè, scrive Pasolini, di “un regista sopra un carrello” (Appunto 71a; cfr. Pasolini 1992, 345).

Questa luce innaturale e spettrale ricorda da vicino quella evocata da una curiosa pagina coeva, dedicata da Pasolini ai celebri scritti su Caravaggio del maestro Roberto Longhi, e forse da lui in un primo momento pensata come recensione al suo “Meridiano”, curato da Contini nel ’73. In un secondo momento, però, Pasolini la deve aver sentita inadatta alla circostanza e l’ha messa da parte (sostituendola col pezzo memorabile poi incluso in *Descrizioni di descrizioni*: Pasolini 1974)<sup>(21)</sup>. Il titolo, datole dai curatori dei “Meridiani” dei *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, suona *La luce di Caravaggio* e in effetti tutto il pezzo – ricordando l’ipotesi, appunto di Longhi, che lo scandaloso ‘realismo’ del pittore non fosse che un gioco di prestigio derivante da un sistema di specchi – s’incentra sul “diaframma (anch’esso luminoso, ma di una luminosità artificiale, che appartiene solo alla pittura e non alla realtà) che divide sia lui, l’autore, sia noi, gli spettatori, dai suoi personaggi, dalle sue nature morte, dai suoi paesaggi”, e che “traspone le cose dipinte dal Caravaggio in un universo separato, in un certo senso morto”: dentro quella visione allo specchio “tutto pare come sospeso come a un eccesso di verità, a un eccesso di evidenza, che lo fa sembrare morto” (Pasolini 1999, 2673-4).

Anche la “Visione” di *Petrolio* ha una *luminosità artificiale, che appartiene solo al cinema e non alla realtà*, potremmo dire parafrasando le parole di Pasolini su Caravaggio. Se nel pittore è lo specchio a isolare gli oggetti della realtà in un *eccesso di evidenza che li fa sembrare morti*, in *Petrolio* è comunque la mediazione di un *diaframma* di immagini già-date (il repertorio cinematografico del Pasolini ‘piccolo regista vitalista’ *d’antan*, per parafrasare la sua auto-definizione nella *Divina Mimesis*) a conferire alle cose questo *eccesso di evidenza* mortifero. Ed è questa la prova più convincente a favore dell’ipotesi da più parti avanzata che, come nel testo licenziato in quel ’75, Pasolini intendesse dotare anche questo suo iperbolico *spin-off* di un apparato iconografico.

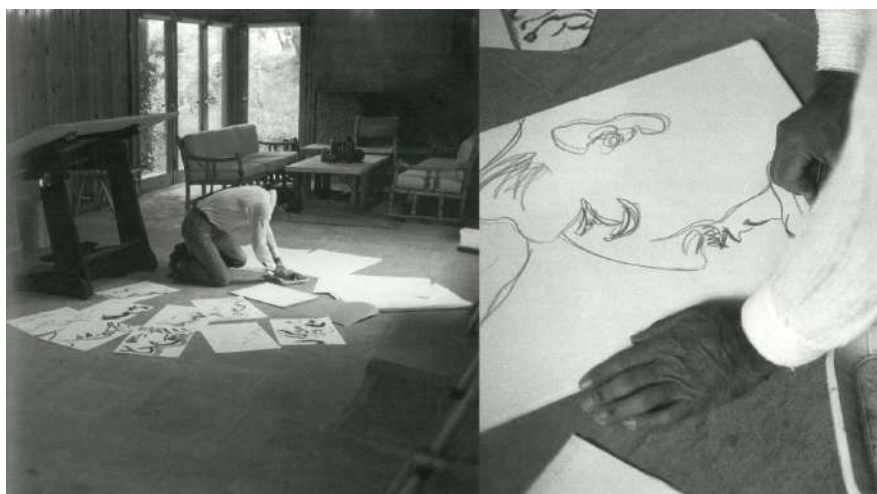
Della *Divina Mimesis*, di certo, *Petrolio* avrebbe senz’altro mantenuto la forma deliberatamente incompiuta: presentandosi come assemblaggio di materiali restaurati da un immaginario filologo e accompagnati, s’è visto, da assidui commenti ‘saggistici’. Un meta-romanzo “più moderno di ogni moderno”, dunque, nonché una storia frammentaria dell’Italia contemporanea e una non meno frammentaria – e come al solito auto-punitiva – auto-biografia. La tragica morte di Pasolini, però, interrompe la

stesura del testo e come si sa i suoi materiali vengono pubblicati, nel 1992, in forma per così dire doppiamente incompiuta: non si sa con esattezza, cioè, quali parti sarebbero state completate e quali, invece, volutamente lasciate in bianco. La mutilazione antropologica, la devastazione sociale che il Pasolini 'corsaro' denuncia nell'Italia dei '70 si sarebbe dovuta riflettere anche nella struttura del romanzo che la raccontava: e in effetti questo testo mutilo e slabbrato, pieno di buchi incoerenze e parti irrisolte, è per noi oggi l'immagine più fedele di un'Italia a sua volta costellata di zone d'ombra, misteri e particolari enigmatici.

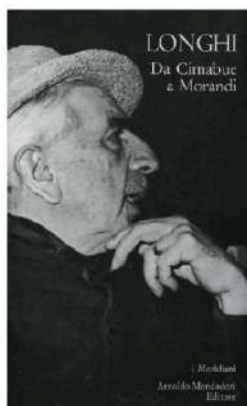
Malgrado lo statuto di incertezza che lo avvolge, o forse proprio per questo, *Petrolio* è senza dubbio il capolavoro letterario del suo autore. Fra i materiali che Pasolini avrebbe voluto includere in questa *satura lanx* straordinariamente spuria ed eterogenea ("un Satyricon moderno" viene definito a più riprese *Petrolio*, cfr. Pasolini 1992, 95 e 472: anche il capolavoro di Petronio – nome col quale pure, con ogni probabilità, gioca il titolo di Pasolini: cfr. Bazzocchi 2017, 91 – lo possiamo infatti leggere solo a brandelli, appunto in ricostruzione filologica; cfr. Lago 2007), con ogni probabilità, c'erano anche delle fotografie. E sappiamo pure, con un certo grado di approssimazione, quali sarebbero state. Nel caso di Pasolini, dunque, la decurtazione dell'apparato iconografico – tante volte in passato comminata, a testi così concepiti dai loro autori, da editori micragnosi e filologi pavidì – non è dipesa altro che dalla sorte che si abbatté su di lui. E in fondo la spettrale sovrimpressionazione che finì in questo modo per prodursi – fra la sorte del poeta, quella del suo libro e quella del suo paese – è la sigla più pasoliniana che, per questa storia, si possa immaginare.

Le fotografie che probabilmente sarebbero entrate nella *satura lanx* di *Petrolio* Pasolini le realizza nelle sue ultime settimane di vita, quando è tutto calato in questo suo tentacolare progetto narrativo. È l'ottobre del '75 quando incontra un giovanissimo fotografo, Dino Pedriali, che lo incuriosisce in quanto appena reduce dall'aver conosciuto (e ritratto) il vecchio Man Ray che dopo aver terminato *Salò*, abbiamo visto, tanto lo attrae. A Pedriali (che è fra l'altro assistente del gallerista Luciano Anselmino che a Pasolini ha appena commissionato il testo su Warhol, e che anche su quest'ultimo ha appena realizzato un servizio fotografico) commissiona due distinte serie di immagini, eseguite a pochi giorni di distanza l'una dall'altra. Una lo ritrae nella sua casa di Sabaudia, sul

litorale romano, dove lo scrittore si presenta nella sua icona 'ufficiale', al lavoro alla macchina da scrivere. Nell'altra invece si fa fotografare mentre accovacciato a terra disegna il profilo dell'antico maestro Longhi, ma anche nudo nella sua camera da letto, dietro la vetrata di un'altra sua casa nell'alto Lazio nei pressi di Viterbo, la cosiddetta Torre di Chia: come se fosse spiato a sua insaputa, dal fotografo, con sguardo 'voyeuristico'.



9 e 10 | Dino Pedriali, *Pier Paolo Pasolini a Chia mentre disegna*, ottobre 1975, da *Pier Paolo Pasolini. Fotografie di Dino Pedriali*, Monza 2011.



11 | Immagine riprodotta sull'astuccio di Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, Milano 1973; 12 e 13 | Pier Paolo Pasolini, due ritratti di Roberto Longhi, 1975.



Quella dell'impegnarsi nella realtà con tutto il proprio corpo, un vissuto che è tutt'uno con la propria ideologia, è per lui sempre stata una bandiera; ma questo atto di esibizionismo terminale (e involontariamente testamentario) è un autoritratto scisso: "come se quello che si vede non fosse solo un corpo, bensì il fantasma di un corpo. Meglio: il doppio corpo di Pier Paolo Pasolini" (Belpoliti 2010, 72). L'episodio rientra nell'attitudine del Pasolini tardo di "darsi in pasto alla curiosità dei lettori, come se gli fosse ormai impossibile tener nascosto qualsiasi dato della propria vita" (Bazzocchi 2017, 8): ma questo gesto auto-sacrificale – che inscena su se stesso la persecuzione tante volte subita in passato – come detto è accompagnato da una scissione non meno sintomatica e, una volta di più, sadomasochistica: svolgendo tanto il ruolo della vittima spiata che quello del carnefice-voyeur. La situazione del film 'sadiano', appena girato, si basa proprio su questa ambivalenza intollerabile: e in una di queste fotografie, infatti, si vede Pasolini scrutare dalla finestra mettendo le mani 'a binocolo' attorno agli occhi – esattamente come avevano fatto i Signori di *Salò* (cfr. Bazzocchi 2017, 162-3).



14 | Dino Pedriali, ritratto fotografico di Pier Paolo Pasolini nella sua casa di Torre di Chia, ottobre 1975, da *Pier Paolo Pasolini. Fotografie di Dino Pedriali*, Monza 2011.



15 | Paolo Bonacelli in *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* di Pier Paolo Pasolini, 1975.

Questa scissione è segnalata dal diaframma della vetrata, attraverso il quale lo sguardo indiscreto del fotografo riprende la vita privata del poeta: “diaframma” che funziona proprio come il dispositivo dello specchio che Longhi ipotizzava avesse impiegato Caravaggio (riassumo in questi ultimi paragrafi un’analisi più ampiamente svolta in Cortellesa 2017, 211-7).



16 | Dino Pedriali, ritratto fotografico di Pier Paolo Pasolini nella sua casa di Torre di Chia, ottobre 1975, da *Pier Paolo Pasolini. Fotografie di Dino Pedriali*, Monza 2011.

Attraverso il *diaframma* delle immagini riprodotte, i tratti del volto di chi si auto-ritrae si ‘fissano’ in un *eccesso di evidenza*, così allontanandosi dallo statuto ‘mosso’ della vita, facendolo *sembrare morto*. Quella così mediata di Pasolini è davvero (per dirla con De Man 1979) un’“autobiografia come ‘sfiguramento’”, che si realizza *ingiallendo* i propri stessi lineamenti. S’è visto come quella dell’*ingiallimento* sia sempre, in Pasolini, la sorte che nella temporalità figurale dell’*opera da farsi* subisce quanto invece, in

passato, si caratterizzava per *vitalità*, freschezza, confidente apertura al futuro (cfr. Rizzarelli 2014, 11n): così, s'è visto in *Petrolio*, la "Realtà" a fronte dei colori corruschi della "Visione" infernale che ad essa si sovrappone emendandola e letteralmente *s-figurandola*. Ha fatto notare Bazzocchi come ancora più diretto sia il riferimento autobiografico nella *Nuova gioventù*, la raccolta poetica pubblicata l'anno prima della *Divina Mimesis* nella quale Pasolini *sfigura* i versi per antonomasia freschi e sorgivi della *Meglio gioventù*; sulla copertina della prima edizione einaudiana, infatti, è "riprodotta la fototessera di un Pasolini giovane militare" (Bazzocchi 2017, 131): un'immagine risalente al periodo delle originarie *Poesie a Casarsa*, appunto, la quale ha la medesima funzione che di lì a poco, nell'"Inferno contemporaneo" della *Divina Mimesis*, avranno le immagini 9-13 raffiguranti "Ragazzi, com'erano alla fine degli anni '50".



17 | Copertina di Pier Paolo Pasolini, *La nuova gioventù*, Einaudi, Torino 1974.

Il "carattere... necrologico" (Pasolini 1975, 1119) della nota 'filologica' apposta alla *Divina Mimesis*, come non senza ironia lo definisce Pasolini, torna su quella che è sempre stata una sua ossessione: la pre-figurazione della propria stessa morte. In un poemetto di *Poesia in forma di rosa*, il celebre e bellissimo *Una disperata vitalità*, tale prefigurazione è talmente precisa (menzionando in particolare il litorale di Ostia, dove effettivamente undici anni dopo si consumerà il suo assassinio) da aver indotto qualche lettore a immaginare che Pasolini abbia finito per programmare nei minimi

dettagli, in quel luogo, la propria morte: in modo da tragicamente *adempiere* alla propria stessa passata *prefigurazione*.

Al di là di questa ipotesi, tanto macabra quanto inverosimile, non c'è dubbio che le immagini dell'"Iconografia ingiallita" svolgano una funzione simile a quella che, con ironia più evidente, una volta aveva associato Luigi Capuana a quello che definiva il proprio *ritratto profetico* (in cui lo scrittore si raffigurava appunto da morto). L'episodio, che chissà quanto consapevolmente ripeteva un'immagine pionieristica nella storia della fotografia (quella di Hyppolite Bayard che, forse per amor di polemica avanti lettera 'pasoliniano', si era autoritratto come affogato nella Senna; cfr. Muzzarelli 2014, 44), è riportato – appropriatamente nel necrologio dello stesso Capuana – dal suo discepolo geniale, Federico De Roberto (si veda il suo testo del 1916 cit. in Sorbello 2008, 17); e secondo Leonardo Sciascia illustra meglio di ogni altro "il senso, la premonizione, che la fotografia abbia a che fare con l'identità e con la morte" (Sciascia 1988, 1146).



18 | Luigi Capuana, *Autoritratto profetico*, 1903.

Proprio l'introduzione della fotografia, tra i *paraphernalia* dell'ultimo Pasolini preso nel cimento con l'attitudine 'visiva' della Neoavanguardia, dà un giro di vite alle sue annose fantasie *necrologiche*. Naturalmente Pasolini non può conoscere *La camera chiara* – opera testamentaria del 1980 che istituirà una volta per tutte, con tetra e scintillante eloquenza, il legame strutturale tra fotografia e morte cui alluderà Sciascia – ma come mostra *Empirismo eretico*, quasi ad apertura di pagina, proprio Barthes è

l'autore della *nouvelle vague* strutturalista (e post-) col quale ha maggiore confidenza (cfr. Pontillo 2015, 24-7, che ricorda anche *La luce di Caravaggio*, e in questo numero di "Engramma" i contributi di Davide Luglio e Gianfranco Marrone)<sup>[22]</sup>.

Tutta *La Divina Mimesis* "assume così l'aspetto di una forma sepolcrale, di una cripta, la cui funzione è di conservare e di evocare ombre del passato, per farle agire di nuovo sul presente" (Bazzocchi 2017, 143)<sup>[23]</sup>. Quest'aura spettrale, che la particolare temporalità della *Divina Mimesis* proietta sul suo autore, si troverà dispiegata appieno – lo abbiamo visto – nel testo narrativo che avrebbe dovuto seguirla, appunto *Petrolio*. E non è detto che l'idea dell'"integrazione figurale" si trasmetta dalla prima al secondo, seguendo una progressione cronologica lineare: altrettanto se non più verosimile è l'ipotesi contraria (di Gragnolati 2013, 52), e cioè che l'apparato di immagini che per *Petrolio*, prima di incontrare Pedriali, Pasolini non aveva ancora realizzato ma già aveva immaginato di impiegare, gli abbia dato l'idea decisiva per l'ideale completamento, il 'colpo di pollice' dato alla *Divina Mimesis* al momento di finalmente pubblicarla. In questo caso, nel concreto della sua opera, egli avrebbe realizzato quella temporalità paradossale, retroversa e prefigurante, che i suoi maestri gli avevano insegnato. Davvero un *adempimento*.

## 7.

Il paradosso temporale messo a fuoco, è il caso di dire, dalla *Divina Mimesis* è l'arcano che, più o meno dissimulato, soggiace a ogni discorso autobiografico. L'autobiografo, esattamente come il fotografo, deve considerare *morto*, cioè fermo e non più passibile di sviluppo, il proprio oggetto: e proprio come il fotografo lo fa divenire tale, a tutti gli effetti, nell'"immagine" di sé che consegna al testo. Ma nella *Divina Mimesis* Pasolini – col sofisticato apparato 'figurale', desunto da Auerbach, che ho provato a descrivere nelle pagine precedenti – si sforza in tutti i modi di introdurre un elemento invece di movimento e sviluppo, una *disperata vitalità*, in un vissuto in cui una spinta contraria è impressa dall'elemento strutturalmente mortifero della fotografia (in altri termini, cioè, appunto il suo *sviluppo*).

A valervi in ogni caso è la medesima domanda, "Chi sono, io?", che risuona all'attacco di *Nadja* (Breton [1928] 1963, 5) ma è il vero interrogativo di

qualsiasi testo ponga la questione di “come si diventa ciò che si è”. Un modello di autobiografia per interposta “iconografia” – o auto-icone-grafia, se si preferisce – destinato a notevoli fortune a venire, ma che verosimilmente Pasolini non fece in tempo a conoscere in quanto pubblicato nello stesso 1975 della *Divina Mimesis* e della sua morte, è il *Barthes di Roland Barthes*. Anche questo testo si presenta sdoppiato su due piani temporali: nella prima parte una raccolta di foto del Barthes bambino e adolescente viene commentata dal Barthes adulto (in modi che, solo in parte depurati del riflesso autobiografico, torneranno nella *Camera chiara*); nella seconda i frammenti di un ‘contributo alla critica di se stesso’ vengono illustrati, invece, da riproduzioni della grafia dell’autore adulto: come se la presa di parola in forma scritta sussumesse, a tutti gli effetti, quanto Barthes chiama “l’irriducibile” dell’infanzia, “l’emozione interna esclusa da ogni espressione per la sua infelicità” (Barthes 1975, 30).

Il principio all’opera, tanto nella *Divina Mimesis* che in *Petrolio*, risponde in qualche modo obliquo al più sibillino degli insegnamenti impartiti, nel primo, testo dal Pasolini-Virgilio al Pasolini-Dante. Nella parte metalinguistica del “canto II” Pasolini discute le scelte linguistiche del testo, e dichiara improseguibile la strada del plurilinguismo cioè il lessico ‘allargato’, di matrice appunto dantesca (e continiana), usato in precedenza: soluzione resa ormai impossibile dal prevalere, nella società del suo tempo, di un monolinguisimo ‘omologato’ che chiama “Lingua dell’Odio”. Si mostra dunque incerto sulla strada da prendere: cioè, in concreto, sulla lingua da impiegare. Allora ‘Virgilio’ gli dà una ‘dritta’ per la verità, sul momento, non così perspicua: “Anziché allargare, dilaterai!” (Pasolini 1975, 1090). Indicazione così ‘tradotta’ dal discepolo: “Asimmetria, sproporzione, legge dell’irregolarità programmata, irrisione della coesività, introduzione teppistica dell’arbitrario”. Dopo di che cita il testo originale (*Inf.* II, 33): “Me degno a ciò né io né altri crede”. Nel contesto della *Commedia* è questo il commento di Dante all’evocazione dei propri più alti modelli letterari e religiosi: “Io non Enëa, io non Paulo sono”. Passaggio quanto mai ambiguo, allora: i caratteri specificamente stilistici della *dilatazione*, paradossalmente suggeriti al poeta dei ’60 da quello in tal senso ben poco ‘dilatato’ dei ’50, sono gli stessi della detestata avanguardia del suo tempo (si noti il *tic* dell’aggettivo “teppistico” che, come abbiamo visto, Pasolini volentieri affibbiava ai suoi “nemici” di allora), dichiarati infatti *indegni* di sé. Eppure sa benissimo,

Pasolini, che con questa preterizione Dante vuole precisamente indicare quelli che saranno, nell'opera a seguire, i suoi modelli (le sue *guide*, appunto, sussunte dal Virgilio cristianizzato che non a caso viene chiamato da Pasolini a dare questa indicazione). Si può ben capire che, poche righe dopo, commenti: "Ciò che volevo disvolevo [...] col nero, scorticato dolore del nevrotico" (ivi, 1091). Non potrebbe essere più evidente l'ambivalenza del suo rapporto con le prassi dell'*asimmetria*, dell'*irregolarità programmata* e dell'*introduzione teppistica dell'arbitrario*: cioè i caratteri che, lui *volente o disvolente*, alla fine della sua parabola troveremo tanto in *Salò* che in *Petrolio*.

Comunque si voglia leggere l'episodio, il principio della *dilatazione* si può interpretare anche in senso più lato. Rispetto alla sua scrittura poetica dei '50 – quella delle *Ceneri di Gramsci*: alta, sonora, non sempre esente da retorica – non c'è dubbio che il Pasolini del decennio seguente abbia operato una straordinaria *dilatazione*: non solo nelle ben più mosse partiture specificamente letterarie di *Poesia in forma di rosa*, ma soprattutto nell'abbracciare la lingua del cinema. Una mossa che va letta nel contesto della crescente insoddisfazione mostrata in quegli anni, per i codici letterari ereditati, dagli scrittori della sua generazione e di quella seguente: appunto i "nemici" della Neoavanguardia.

Anche nella nostra letteratura, infatti, nei '60 – trasversalmente allo 'scisma' ideologico (ma anche temperamentale e in molti casi, magari, squisitamente personalistico) prodottosi nel decennio precedente fra le due ali dello 'sperimentalismo' – si afferma la *dilatazione* di quella che si può definire un'*expanded poetry*. Analoga cioè, sotto molti aspetti, a quello che di lì a poco Gene Youngblood, definirà *Expanded Cinema* (cfr. Youngblood 1970): per l'innesto nel *corpus* del cinema delle nuove tecnologie che fanno ricorso alle immagini in movimento, ma anche per la connessione che lo stesso cinema ha operato fra le arti dell'immagine, del suono e della parola: di esse nutrendosi e, al tempo stesso, in esse *espandendosi* (basti pensare a come il principio del *montaggio* abbia informato di sé la letteratura del Novecento).

Non troppo diversamente, la spregiudicatezza con la quale la fotografia entra allora, dopo lunga 'latenza', nei testi letterari anche italiani [24] ha, fra i molti altri, l'effetto cruciale di provvidenzialmente de-generarli:

rispetto ai 'generi' cui - in un'ottica 'subordinata' - si riferirebbero. Per esempio *La Divina Mimesis* ri-fa il 'poema' per eccellenza della nostra tradizione letteraria ma viene considerata dall'autore un "romanzo" (ed è infatti inclusa, dai suoi curatori, in questa parte della sua opera); di contro *Petrolio* si presenta come ri-capitolazione complessiva, e persino enciclopedica, del 'genere' romanzo: ma come abbiamo visto l'autore lo definisce "poema".

Per capirli meglio, allora, entrambi i testi guadagnerebbero dall'essere considerati, piuttosto, nella tradizione trans-mediale e *trans-genre* dell'iconotesto [25] e dell'*expanded poetry*. Se facciamo ancora fatica a farlo è perché, in troppi casi, continuiamo a combattere una battaglia cominciata più di sessant'anni fa. Una battaglia che era sbagliata anche allora, forse: e da ambo le parti.

---

## Note

[1] Rinvio a Cortellessa 2017, 197-9; su questo cortocircuito deve ancora essere indagato appieno il trauma che deve aver rappresentato, tanto per Pasolini che per Fabio Mauri, la loro partecipazione in giovanissima età ai Ludi Juveniles organizzati a Firenze, nel maggio 1938, per festeggiare la visita in Italia di Adolf Hitler. Sulla collaborazione di Pasolini con Mauri, suo amico dai tempi appunto dell'adolescenza, si veda ora Stefano Chiodi su questo numero di "Engramma".

[2] Dopo il *Piccolo allegato stravagante* che riproduce in corsivo un passo della recensione alla *Letteratura italiana Otto-Novecento* di Contini, poi passata in *Descrizioni di descrizioni*: Pasolini 1975, 1147-8 = Pasolini 1975b, 2203-4.

[3] Ma comprendente componimenti scritti prima della fine dell'ominoso '63, anche se il relativo 'montaggio' prosegue sino al gennaio seguente: cfr. Siti, Careri, Comes, De Laude 2003, 1704-7.

[4] Ricorda opportunamente Siti 1983, 113 che nell'edizione del '68 questo riconoscimento finì assegnato, anziché alla versione romanzesca di *Teorema* che vi concorreva, all'*Occhio del gatto* di Alberto Bevilacqua.

[5] Per esempio in uno dei pezzi che nel '79 saranno inclusi nell'altro libro 'semi-postumo' *Descrizioni di descrizioni*, recensendo il *Lunario dell'orfano sannita* di Giorgio Manganelli: "Quasi sempre i conformisti sono teppisti", è la formula di Pasolini (1973, 1912). Rinvio a Cortellessa 2020, 118-9 e 249.

[6] Nei relativi atti, curati l'anno seguente da Nanni Balestrini, per la verità l'unica sua menzione - in forma di allusione, comunque negativa - è in un intervento di Alberto Arbasino (che in seguito con Pasolini intratterrà, a differenza di quasi tutti gli altri membri del Gruppo, rapporti abbastanza buoni): cfr. Gruppo 63 1966, 139.



[7] Come quello di “quattriduana” affibbiato, all’apparire di *Laborintus*, alla “merce notevole” di Sanguineti: *merce* da lui stesso, peraltro, l’anno dopo proposta nella *Piccola antologia neo-sperimentale* di “Officina”. Questa ospitalità diciamo pelosa costò la parodica *Polemica in prosa* dello stesso Sanguineti e lo ‘scisma’ che ne seguì, fra ‘neo-sperimentali’ officineschi e futuri *Novissimi*, destinato a segnare il corso della nostra poesia di secondo Novecento. Cfr. Pasolini 1956, 664 e Weber 2004, 19-34.

[8] A conferma dell’ambivalenza dell’episodio, l’immagine in questione è attribuita al notoriamente fascistoide ‘vorticista’ inglese Wyndham Lewis (cfr. Siti, De Laude 1998, 1982), mentre nella scena corrispondente del film omonimo è riprodotto un dipinto del connazionale Francis Bacon, pittore da Pasolini invece ammirato.

[9] Questa la traduzione corretta del sottotitolo, reso nell’edizione italiana del 1956, invece, come *Il realismo nella letteratura occidentale*: assai opportuna la precisazione di De Laude 2009, 468; aveva già fatto notare la traduzione scorretta del sottotitolo Giglioli 2007.

[10] Alla “possibile integrabilità” delle due figure, ancorché presentata come uno “scandalo”, è dedicato l’insero del “Piccolo allegato stravagante” postposto all’*Iconografia ingiallita* e ivi mondato delle *pointes* polemiche presenti su rivista, ma come detto destinate a riapparire in *Descrizioni di descrizioni* (Pasolini 1975, 1147-8).

[11] “Dante nella *Mortaccia* è trasformato in novello Virgilio che parla come Giocchino Belli ed è marxista”, annuncia Pasolini in un’intervista dell’estate 1960. Caduto il progetto ne pubblicherà dei frammenti nel ’65, nel volume *Ali dagli occhi azzurri* che è un po’ lo zibaldone delle sue ‘devianze’ e dei suoi sentieri interrotti di narratore, spesso più suggestivi dei romanzi portati a termine (cfr. Pasolini 1965b; la figura allegorica della prostituta sacra torna però nei suoi primi due film, che mutuano l’ambientazione dei romanzi accentuandone i connotati appunto ‘infernali’: la Stella di *Accattone*, 1961, interpretata da Franca Pasut, e Mamma Roma nel film omonimo del ’62, interpretata da Anna Magnani; verosimilmente anzi è proprio *Accattone* che subentra al progetto della *Mortaccia* e lo sussume). A sua volta, però, *La Mortaccia* aveva preso il posto di un terzo episodio ‘romano’ che proseguiva l’impianto tradizionale dei precedenti e aveva per titolo *Il Rio della Grana* (cfr. Pasolini 1965): se ne fa menzione in uno dei *Dialoghi* di “Vie Nuove”, il 6 dicembre 1962 (cfr. Pasolini 1992b, 318-9, cit. in Gragnolati 2013, 173n; e cfr. Siti, De Laude 1998, 1963).

[12] Cfr. Pasolini 1963. Si veda pure l’intervista radiofonica *Incontro con Pier Paolo Pasolini*, a cura di Giorgio Fubiani, Radio Svizzera Italiana, 1 febbraio 1964, in appendice a Pasolini [1975] 2011, 105-7.

[13] Su Pasolini lettore di Freud cfr. De Laude 2019.

[14] Sulle diverse possibili – ma solo in parte documentabili – convergenze fra Pasolini e Benjamin si vedano i saggi di Bazzocchi, Fantini, Mannelli, Picconi e Luglio sul numero 13 di “Studi pasoliniani”, 2019.

[15] Naturalmente l’accezione bretoniana di “documento” non va presa nell’accezione denotativa del termine – si pensi solo al precedente rappresentato da “Documents”, la rivista fondata l’anno dopo la pubblicazione di *Nadja* dal discepolo-nemico Georges Bataille – pena i gravi equivoci interpretativi cui ancora oggi va incontro il capolavoro del ’28. Rinvio a Cortellessa 2018, 335.

[16] Il nesso fra i due artisti americani, curiosamente entrambi originari della Pennsylvania, era stato istituito in effetti da colui che era allora in Italia il gallerista di entrambi, il torinese Luciano Anselmino, che nel '73 commissionò a Warhol un ritratto di Man Ray, e due anni dopo a Pasolini il testo su Warhol: cfr. Del Puppo 2019, senza n. di p. Condivisibile il giudizio di quest'ultimo che, dati i suoi presupposti ideologici, Pasolini non poteva cogliere gli aspetti divertitamente *camp* e deliberatamente 'superficiali' del lavoro di Warhol: il cui film *Sleep* (altra epifania mostruosa dell'*horribilis* 1963 in cui per tre ore e venti minuti, con la tecnica del *long take*, veniva ripreso il poeta John Giorno dormiente) a suo tempo del resto aveva preso a emblema, senza nominarlo, dello "stato di orrore per la realtà" ingenerato dal "lungo, insensato, smisurato, innaturale, muto piano-sequenza del nuovo cinema" (Pasolini 1967, 1566-7; cfr. Tricomi 2005, 298-304; Annovi 2017, 100-1; Cortellessa 2017, 206-9).

[17] Su questo 'montaggio' sessantottino, ivi riprodotto, si veda ora Chioldi in c. di s.; di Boatto nella biblioteca di Pasolini è conservato *Ghenos Eros Thanatos*, opera del '74: cfr. Chiarcossi, Zabagli 2017, 203.

[18] La *pointe* sulla 'leggibilità' allude probabilmente a una delle polemiche più aspre, e più spettacolari, che avevano contrapposto agli autori della Neoavanguardia i sodali più stretti di Pasolini: quella consumatasi fra Alberto Moravia e Giorgio Manganelli, nel '67, dalle colonne rispettivamente di "Nuovi Argomenti" e di "Quindici" (cfr. Menechella 2002, 63-76). A questa modalità allusiva, nel contendere cogli avversari, Pasolini aveva già fatto ricorso almeno una volta: quando nella già incontrata intervista del '64 aveva detto, della *Divina Mimesis* in fase di travagliata elaborazione, "si tratterà di un romanzo apertissimo, di una cosa magmatica" (Pasolini 1964b, 2941). Così alludendo all'*Opera aperta* che due anni prima aveva dato la fama a un critico allora organico, appunto, al Gruppo 63: Umberto Eco).

[19] Come nella *Divina Mimesis* tale apparato è relegato nelle note, per esempio, nell'*Adalgisa* - che già aveva salato il sangue all'Arbasino dell'*Anonimo lombardo* - o nella versione in rivista di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*; mentre il diverso 'sdoppiamento' metadiscorsivo allestito in *Petrolio* trova un precedente impressionante nel *cahier d'études* allestito da Gadda per il *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, romanzo iniziato nel '24 e da lui lasciato incompiuto nonché, al tempo dell'ideazione di *Petrolio*, del tutto inedito; tuttavia Pasolini poteva averne avuto notizia a suo tempo dallo stesso Gadda o, più verosimilmente, dai depositari delle sue carte presso Garzanti ed Einaudi: dove infine il testo, a cura di Dante Isella, verrà pubblicato (cfr. Gadda 1983).

[20] Questo passaggio cruciale contempla un *omissis*, indicato nell'edizione a stampa da parentesi uncinata, che potrebbe forse consentire una lettura diversa da quella qui proposta. Silvia De Laude, che ringrazio, ha però verificato che questo *omissis* è indicato dallo stesso Pasolini nel dattiloscritto.

[21] Può darsi che questa intemperanza - quasi una 'stroncatura' di Caravaggio! - fosse dovuta all'impazienza, da parte di Pasolini, nei confronti della *vulgata* (spesso ripetuta da Cesare Garboli, per esempio) che schiacciava la sua biografia su quella del pittore 'maledetto' calato a Roma dal Nord (cfr. Galluzzi 1994, 80 sgg.).

[22] Il *Sade, Fourier, Loyola* (Barthes 1971; cfr. Chiarcossi, Zabagli 2017, 162 e 279) è uno dei cinque titoli (tutti francesi) citati nella "Bibliografia essenziale" dei titoli di testa di *Salò*, e del film Barthes scrisse su "Le Monde" nel '76, cercando di descrivere lo "strano effetto" fattogli dalla visione. Anche il pezzo di Barthes, peraltro, fa uno "strano effetto": definisce il film di Pasolini "fallito come figurazione (sia di Sade che

del sistema fascista)", eppure gli fa una concessione non da poco quando scrive che "non è più il mondo tratteggiato da Pasolini a essere messo a nudo, ma il nostro sguardo: il nostro sguardo messo a nudo", così impedendo agli spettatori di "riscattarsi". Sicché Barthes in clausola si chiede se questo non faccia a dispetto di tutto, del film, "in fin dei conti un oggetto propriamente sadiano: assolutamente irrecuperabile" (Barthes 1976, 158-60).

[23] Vengono in mente le *Time Capsules*, come le chiamava Andy Warhol, nelle quali l'artista amava conservare ammassi di ritagli di giornale. Cfr. *Warhol Headlines* 2012.

[24] Una soglia significativa credo vada indicata nel reportage giapponese di Barthes, *L'empire des signes*, che proprio nello stesso anno in cui esce il saggio di Youngblood, il '70, dichiara in abbrivo: "Il testo non 'commenta' le immagini. Le immagini non 'illustrano' il testo: ognuna è stata per me soltanto l'inizio di un vacillamento visivo, analogo probabilmente alla *perdita di sensi* che lo Zen chiama un *satori*; testo e immagini, nel loro intreccio, vogliono assicurare la circolazione, lo scambio di questi significanti: il corpo, il viso, la scrittura, e leggervi il distacco dei segni" (Barthes 1970, 3). Questo che Barthes chiama *vacillamento* è il *distacco dei segni* dalla funzione 'subordinata' di 'illustrare' o 'commentare' altri segni che mi piace definire "principio di insubordinazione", e che sarà alla base dell'"iconotesto" come si affermerà definitivamente nei '90 (rinvio a Cortellessa 2011). Nel 1974 il futuro traduttore del *Barthes di Roland Barthes*, Gianni Celati, realizza - in collaborazione col fotografo Carlo Gajani - *Il chiodo in testa*, il primo testo italiano che si ponga consapevolmente su queste coordinate: la quarta di copertina, non firmata ma almeno in parte attribuibile allo stesso Celati, ripete infatti il *disclaimer* di Barthes quando dichiara che "la fotografia non ha qui la funzione di illustrare il racconto scritto, né il racconto scritto di fornire didascalie a quello fotografico" (Celati 1974; rinvio a Cortellessa in c. di s.b).

[25] Ancorché *La Divina Mimesis* faticosi a esservi annoverata dalla pionieristica critica italiana sul tema; lodevoli eccezioni sono costituite da Rizzarelli 2014, Pontillo 2015, 147-165, Rizzarelli 2016 e Carrara 2020, 177-181.

---

## Bibliografia

Adorno 1955

T.W. Adorno, *Das Altern der neuen Musik*, "Der Monat" 80 (1955); in Id., *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen 1956; traduzione di G. Manzoni, *Invecchiamento della musica moderna*, in Id., *Dissonanze*, Milano 1959, 155-86.

Agamben 2008

G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma 2008.

Agamben 2017

G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, Roma 2017.

Annovi 2017

G.M. Annovi, *Pier Paolo Pasolini. Performing Authorship*, New York 2017.

Auerbach 1939

E. Auerbach, *Figura*, "Archivum Romanicum" 22 (1939); in Id., *Neue Dantestudien*, Zürich 1944; traduzione di D.D. Terza, *Figura*, in Id., *Studi su Dante*, Milano 1963, 176-226.

Auerbach 1946

E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946; traduzione di A. Romagnoli, H. Hinterhauser, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, saggio introduttivo di A. Roncaglia, Torino 1956.

Balestrini 1963

N. Balestrini, *Come si agisce*, Milano 1963; in Id., *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete volume primo (1954-1969)*, prefazione di N. Lorenzini, postfazione di A. Cortellessa, Roma 2015, 29-248.

Barolini 1984

T. Barolini, *Dante's Poets: Textuality and Truth in the "Comedy"*, Princeton 1984; traduzione di P. Barlera, *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della "Commedia"*, Torino 1993.

Barthes 1970

R. Barthes, *L'empire des signes*, Paris 1970; traduzione di M. Vallora, *L'impero dei segni*, Torino 1984.

Barthes 1971

R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris 1971; traduzione di L. Lonzi, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Torino 1977; dal 2011 con un'introduzione di G. Marrone.

Barthes 1975

R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris 1975; traduzione di G. Celati, *Barthes di Roland Barthes*, Torino 1980.

Barthes 1976

R. Barthes, *Sade-Pasolini*, "Le Monde" 16.06.1976; in Id., *Sul cinema*, a cura di S. Toffetti, Genova 1994, 158-160.

Barthes 1980

R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980; traduzione di R. Guidieri, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino 1980.

Bazzocchi 2017

M.A. Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna 2017.

Bazzocchi 2019

M.A. Bazzocchi, *Costellazione di immagini: tracce di Walter Benjamin in Pasolini, tra "La Divina Mimesis" e "La Rabbia"*, "Studi pasoliniani" 13 (2019), 13-27.

Bazzocchi 2019b

M.A. Bazzocchi, *Pasolini manierista*, "Autografo" XXVII, 61 (2019), 63-76.

Bazzocchi 2021a

M.A. Bazzocchi, *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, Bologna 2021.

Bazzocchi 2021b

M. Bazzocchi, *Sopravvivere per ingiallire. Nota sul colore dell'ultimo Pasolini*, "La Rivista di Engramma" n. 181, maggio 2021.

Belpoliti 2010

M. Belpoliti, *Pasolini in salsa piccante*, Milano 2010.

Benjamin 1929

W. Benjamin, *Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*, "Literarische Welt" (febbraio 1929); traduzione di G. Agamben, *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in Id., *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, Torino 1993, 253-68.

Benjamin 1942

W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, Los Angeles 1942; traduzione di G. Bonola, M. Ranchetti, *Sul concetto di storia*, Torino 1997.

Benjamin 1982

W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. V, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1982; traduzione di R. Solmi, A. Moscati, M. De Carolis, G. Russo, G. Carchia, F. Porzio, in Id., *Opere complete. IX. I "passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di E. Ganni, Torino 2000.

Benjamin, Bloch 2017

W. Benjamin, E. Bloch, *Ricordare il futuro. Scritti sull'Eingedenken*, a cura di S. Marchesoni, Milano, Udine 2017.

Bloch 1935

E. Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Zürich 1935; traduzione di L. Boella, *Eredità di questo tempo*, Milano, Udine 2015.

Bloch 1955

E. Bloch, *Differenzierungen im Begriff Fortschritt*, in "Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Klasse für Philosophie, Geschichte, Staats-, Rechts- und Wirtschaftswissenschaften, Akademie-Verlag di Berlin" 3 (1955); traduzione di L. Sichirollo, *Sul progresso*, Milano 1990.

Boatto 1974

A. Boatto, *Ghenos Eros Thanatos*, Bologna 1974; ora in Id., *Ghenos Eros Thanatos e altri scritti sull'arte 1968-1985*, a cura di S. Chiodi, Roma 2016, 3-83.

Bodei 1979

R. Bodei, *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, Napoli 1979; seconda edizione riveduta e ampliata, Napoli 1982.

Brandi 1950

C. Brandi, *La fine dell'Avanguardia*, Roma 1950; ora a cura di P. D'Angelo, Macerata 2008.

Breton [1928] 1963

A. Breton, *Nadja*, Paris [1928] 1963; traduzione di G. Falzoni, Torino 1972, dal 2007 con una prefazione di D. Scarpa.

Caminati 2010

L. Caminati, *Il cinema come happening. Il primitivismo pasoliniano e la scena artistica italiana degli anni Sessanta*, Milano 2010.

Carrara 2020

G. Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano-Udine 2020.

Celati, Gajani 1974

G. Celati, C. Gajani, *Il chiodo in testa*, Pollenza 1974; ora in Id., *Animazioni e incantamenti. Il chiodo in testa, La bottega dei mimi e altri testi sul teatro e sulle immagini*, a cura di N. Palmieri, con una nota di P. Fameli, Roma 2017, 5-167.

Chiaricossi, Zabagli 2017

G. Chiaricossi, F. Zabagli (a cura di), *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Firenze 2017.

Chiodi in c. di s.

S. Chiodi, *Dalla simulazione alla realtà. Alberto Boatto e il '68*, in *Alberto Boatto. Lo sguardo dal di fuori*, catalogo della mostra di Roma, MAXXI, 1 ottobre 2020 - 10 ottobre 2021.

Contini 1958

G. Contini, *Dante come personaggio-poeta della "Commedia"*, "L'approdo letterario" 4 (1958), 19-46; poi in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino 1970, 335-61.

Cortellessa 2008

A. Cortellessa, *Cancellare la cancellatura. Emilio Isgrò e la parola: un duello che dura da mezzo secolo*, in M. Bazzini, A.B. Oliva (a cura di), *Dichiaro di essere Emilio Isgrò*, catalogo della mostra di Prato, 3 febbraio - 11 maggio 2008, Prato 2008, 25-37.

Cortellessa 2011

A. Cortellessa, *Tennis neurale. Tra letteratura e fotografia*, in M.V. Marini Clarelli, M.A. Fusco (a cura di), *Arte in Italia dopo la fotografia: 1850-2000*, catalogo della mostra di Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, 21 dicembre 2011 - 4 marzo 2012, Milano 2011, 34-59.

Cortellessa 2015

A. Cortellessa, *Il senso appeso. Balestrini, poesie che si vedono*, postfazione a Balestrini 2015, 447-71.

Cortellessa 2017

A. Cortellessa, *L'assenza, la paura, la macchina. Pasolini e l'arte contemporanea*, in A. Felice, A. Tricomi (a cura di), *Lo scrittore al tempo di Pasolini e oggi tra società delle lettere e solitudine*, atti del convegno di Casarsa della Delizia, 11-12 novembre 2016, Venezia 2017, 171-222.

Cortellessa 2018

A. Cortellessa, Bruges-la-Morte, Nadja, Vertigo. *Psicologia di tre città*, in M. Vallora (a cura di), *Dal nulla al sogno. Dada e Surrealismo dalla Collezione del Museo Boijmans Van Beuningen*, catalogo della mostra di Alba, Fondazione Ferrero, 27 ottobre 2018 - 28 febbraio 2019, Cinisello Balsamo 2018, 334-343.

Cortellessa 2020

A. Cortellessa, *Il libro è altrove. Ventisei piccole monografie su Giorgio Manganelli*, Roma 2020.

Cortellessa 2020b

A. Cortellessa, *L'aldilà del Novecento*, in L. Chiurchiù, M.V. Dominioni (a cura di), *Leopardi e la cultura del Novecento. Modi e forme di una presenza*, atti del XIV convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati, 27-30 settembre 2017, Firenze 2020, 3-19.

Cortellessa in c. di s.

A. Cortellessa, *De-scritture di Vincenzo Agnetti* (relazione al convegno *Embodied Words. Concrete and Visual Poetry in Italy and Belgium in the 60s and 70s*, a cura di D. Colucci, M. E. Minuto, Bruxelles, 24-25 maggio 2018), "Letteratura & Arte" 19 (2021), in corso di stampa.

Cortellessa in c. di s.b

A. Cortellessa, *Chiodi in testa e oggetti soffici. Celati e le immagini negli anni Settanta* (relazione al convegno *Gianni Celati in Context*, a cura di E. Morra, K. Pizzi, London, Italian Cultural Institute, 9-10 dicembre 2020), in corso di stampa negli atti relativi.

De Laude 2009

S. De Laude, *Pasolini lettore di Mimesis*, in I. Paccagnella, E. Gregori (a cura di), *Mimesis. L'eredità di Auerbach*, atti del convegno di Bressanone-Innsbruck, 5-8 luglio 2005, Padova 2009, 467-82.

De Laude 2015

S. De Laude, *Fly Translove Airways. Petrolio e Il risveglio dei Faraoni di Mario Mieli*, "La Rivista" 4 (2015), 9-64.

De Laude 2019

S. De Laude, *Pier Paolo Pasolini e i linguaggi della psicoanalisi*, in G. Alfano, S. Carrai (a cura di), *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, Roma 2019, 187-212.

Del Puppo 2019

A. Del Puppo, *Pasolini Warhol 1975*, Milano, Udine 2019.

De Man 1979

P. De Man, *Autobiography as De-Facement*, "Modern Language Notes" 94, 5 (december 1979), 919-30; poi in Id., *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984; traduzione parziale, *L'autobiografia come 'sfiguramento'*, in *Teorie moderne dell'autobiografia*, a cura di B. Anglani, Bari 1996, 51-6.

De Roberto 1916

F. De Roberto, *Luigi Capuana. L'ultimo ritratto nei cimeli fotografici di De Roberto*, "Noi e il mondo" 01.01.1916; cit. in Sorbello 2008.

Didi-Huberman 2000

G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris 2000; traduzione di S. Chiodi, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino 2007.

Eco 1962

U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano 1962.

Fantini 2019

E. Fantini, *Pier Paolo Pasolini lettore di Walter Benjamin. Un percorso tra carte e archivi*, "Studi pasoliniani" 13 (2019), 29-40.

Freud 1925

S. Freud, *Notiz über den 'Wunderblock'*, "Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse" 11 (1925); traduzione di R. Colorni, *Nota sul 'notes magico'*, in Id., *Opere*, edizione diretta da C.L. Musatti, vol. X, *Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti 1924-1929*, Torino 1978, 59-68.

Fusillo 2006

M. Fusillo, *Il protagonista androgino*, in P. Salerno (a cura di), *Progetto Petrolio. Una giornata di studi sul romanzo incompiuto di Pier Paolo Pasolini*, Bologna 2006, 89-102.

Gadda 1934

C.E. Gadda, *Il castello di Udine*, Firenze 1934; in Id., *Opere*, edizione diretta da D. Isella, *Romanzi e racconti I*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Milano 1988, 119-81.

Gadda 1950

C.E. Gadda, *Come lavoro*, "Paragone" 1, 2 (febbraio 1950); in Id., *I viaggi la morte*, Milano 1958; ora in Id., *Opere*, edizione diretta da D. Isella, *Saggi giornali favole I*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano 1991, 427-43.

Gadda 1983

C.E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, a cura di D. Isella, Torino 1983; ora in Id., *Opere*, edizione diretta da D. Isella, *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Milano 1993, 381-613.



Galluzzi 1994

F. Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, Roma 1994.

Giglioli 2007

D. Giglioli, *Erich Auerbach. Partendo dal particolare l'universale arriverà*, "Il manifesto" 13.10.2007, 14.

Gragnotati 2013

M. Gragnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, Milano 2013.

Gruppo 63 1966

Gruppo 63, *Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, a cura di N. Balestrini, Milano 1966; nuova edizione, *Col senno di poi*, a cura di A. Cortellesa, Roma 2013.

Lago 2007

P. Lago, *L'ombra corsara di Menippo. La linea culturale menippea fra letteratura e cinema da Pasolini a Arbasino e Fellini*, Firenze 2007.

Luglio 2019

D. Luglio, *Decadimento dell'aura e ritrovamento del sacro. Benjamin e Pasolini, due teorie del cinema a confronto*, "Studi pasoliniani" 13 (2019), 71-85.

Luglio 2021

D. Luglio, *Le cose e le immagini. Dalla transustanziazione del segno alla polisemia della realtà*, "La Rivista di Engramma" n. 181, maggio 2021.

Mannelli 2019

L. Mannelli, *La figura della mezzacosta. L'ultimo Pasolini tra simbolo e allegoria*, "Studi pasoliniani" 13 (2019), 41-55.

Marrone 2021

G. Marrone, *Traduzione e soggettività. Ancora su Pasolini e il cinema*, "La Rivista di Engramma" n. 181, maggio 2021.

Menechella 2002

G. Menechella, *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Ravenna 2002.

Merjian 2020

A.H. Merjian, *Against the Avant-garde. Pier Paolo Pasolini, Contemporary Art, and Neocapitalism*, Chicago, London 2020.

Muzzarelli 2014

F. Muzzarelli, *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, Torino 2014.

Pasolini 1956

P.P. Pasolini, *Strenna di poesie*, "Il Punto" I, 30 (dicembre 1956); poi in Id., *Il Portico della Morte*, a cura di C. Segre, Milano 1988; ora in Pasolini 1999, 662-5.

Pasolini 1960

P.P. Pasolini, intervista ad A. Chiesa, "Paese Sera" 4-5.07.1960; cit. in Siti, De Laude 1998, 1964.

Pasolini 1962

P.P. Pasolini, *Le poesie di Mamma Roma*, in Id., *Mamma Roma*, Milano 1962; poi, col titolo *Poesie mondane*, "L'Europa letteraria", 17.10.1962; poi in Pasolini 1964; ora in Pasolini 2003, 1093-1101.

Pasolini 1963

P.P. Pasolini, intervista a Sennuccio Benelli, "Il Punto" 09.1963; cit. in Siti, De Laude 1998, 1965.

Pasolini 1964

P.P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, Milano 1964; in Pasolini 2003, 1079-1270.

Pasolini 1964b

P.P. Pasolini, *Sì, il romanzo è possibile*, intervista ad A. Barberis, "Il Giorno" 2.12.1964; ora in Pasolini 1999, 2941-2.

Pasolini 1965

P.P. Pasolini, *Il Rio della Grana*, in Id., *Ali dagli occhi azzurri*, Milano 1965; ora in Pasolini 1998, 584-90.

Pasolini 1965b

P.P. Pasolini, *La Mortaccia (frammenti)*, in Id., *Ali dagli occhi azzurri*, Milano 1965; ora in Pasolini 1998, 591-6.

Pasolini 1966

P.P. Pasolini, *Laboratorio II. La sceneggiatura come "struttura che vuol essere altra struttura"*, "Nuovi Argomenti", n.s., 1 (gennaio 1966); poi, col titolo *La sceneggiatura come "struttura che vuol essere altra struttura"*, in Id., *Empirismo eretico*, Milano 1972; ora in Pasolini 1999, 1489-502.

Pasolini 1966b

P.P. Pasolini, *La fine dell'avanguardia (Appunti per una frase di Goldmann, per due versi di un testo d'avanguardia, e per un'intervista di Barthes)*, "Nuovi Argomenti", n.s., 3-4 (luglio-dicembre 1966); poi in Id., *Empirismo eretico*, Milano 1972; ora in Pasolini 1999, 1400-28.

Pasolini 1967

P.P. Pasolini, *La paura del naturalismo (Osservazioni sul piano-sequenza)*, "Nuovi Argomenti", n.s., 6 (aprile 1967); poi, col titolo *Essere è naturale?*, in Id., *Empirismo eretico*, Milano 1972; ora in Pasolini 1999, 1562-9.

Pasolini 1968

P.P. Pasolini, *Teorema*, Milano 1968; in Pasolini 1998, 891-1067.

Pasolini 1973

P.P. Pasolini, *In vari modi uno scrittore può essere teppista*, "Tempo" 21.10.1973;

poi, col titolo *“Che cosa è il teppismo?”*, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcossi, Torino 1979; ora in Pasolini 1999, 1913-6.

Pasolini 1974

P.P. Pasolini, *Illusioni storiche e realtà nell'opera di Longhi*, “Tempo” 18.01.1974; poi, col titolo *Roberto Longhi. “Da Cimabue a Morandi”*, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcossi, Torino 1979; ora in Pasolini 1999, 1977-82.

Pasolini 1975

P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, Torino 1975; in Pasolini 1998, 1069-1158.

Pasolini 1975b

P.P. Pasolini, *Lo scandalo di Gramsci nella storia letteraria*, “Tempo”, 3.01.1975; poi, col titolo *Gianfranco Contini, “La letteratura italiana”, tomo IV: “Otto-Novecento”*. *Alberto Arbasino, “Specchio delle mie brame”*, in Id., *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcossi, Torino 1979; ora in Pasolini 1999, 2203-7.

Pasolini 1976

P.P. Pasolini, *Ladies and Gentlemen*, in *Andy Warhol. Ladies and Gentlemen*, catalogo della mostra di Milano, Galleria Anselmino, maggio 1976; ora in Pasolini 1999, 2710-4.

Pasolini 1992

P.P. Pasolini, *Petrolio*, a cura di M. Careri, G. Chiarcossi, con la supervisione di A. Roncaglia, Torino 1992; ora a cura di S. De Laude, con una nota filologica di A. Roncaglia, Milano 2005.

Pasolini 1992b

P.P. Pasolini, *I dialoghi*, a cura di G. Falaschi, Roma 1992.

Pasolini [1975] 1993

P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, a cura di W. Siti, Torino 1993.

Pasolini 1998

P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano 1998, t. II, 1962-1975.

Pasolini 1999

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

Pasolini 2003

P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, con la collaborazione di M. Careri, A. Comes, S. De Laude, saggio introduttivo di F. Bandini, Milano 2003, due tomi.

Pasolini [1975] 2011

P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, postfazione di W. Siti, Massa 2011.

Patti 2016

M. Patti, *Pasolini after Dante. The “Divine Mimesis” and the Politics of Representation*, Oxford 2016.

Picconi 2019

G.L. Picconi, *Un nuovo soffio della storia: Benjamin e Poesia in forma di rosa*, "Studi pasoliniani" 13 (2019), 57-69.

Pontillo 2015

C. Pontillo, *Di luce e morte. Pasolini e la fotografia*, prefazione di M.A. Bazzocchi, Lentini 2015.

Rizzarelli 2014

M. Rizzarelli, *La verità ingiallita nel fototesto della Divina Mimesis*, "Between" IV, 7 (maggio 2014), 1-20.

Rizzarelli 2016

M. Rizzarelli, "Che le parole salvino l'immagine". *Fotografia e narrazione in Vittorini, Pasolini e Sciascia*, in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata 2016, 205-24.

Sciascia 1988

L. Sciascia, *Scrittori e fotografia*, prefazione a D. Dormorio (a cura di), *Gli scrittori e la fotografia*, Roma 1988, IX-XIII; poi in Id., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo 1989; ora in Id., *Opere*, a cura di P. Squillacioti, vol. II, *Inquisizioni Memorie Saggi*, t. II, *Saggi letterari, storici e civili*, Milano 2019, 1144-8; e in Id., *Sulla fotografia*, a cura di D. Mormorio, Milano, Udine 2021, 89-95.

Siti 1983

W. Siti, nota a P.P. Pasolini, *Barbarische Erinnerungen. La Divina Mimesis*, traduzione di M. Pflug, Berlin 1983; poi in Pasolini [1975] 1993, I-XV; poi in Pasolini [1975] 2011, 109-14; ora in questo fascicolo di "Engramma".

Siti 1996

W. Siti, *Pasolini e Proust*, in L. Lugnani, M. Santagata, A. Stussi (a cura di), *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi*, Lucca 1996, 517-34.

Siti, De Laude 1998

W. Siti, S. De Laude, *Note e notizie sui testi*, in Pasolini 1998, 1927-2008.

Siti, Careri, Comes, De Laude 2003

W. Siti, M. Careri, A. Comes, S. De Laude, *Note e notizie sui testi*, in Pasolini 2003, 1453-1774.

Sorbello 2008

G. Sorbello, *Due scrittori davanti all'obiettivo: Capuana e Verga*, in *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, a cura di S. Albertazzi, F. Amigoni, Roma 2008, 15-30.

Spignoli, Corsi, Fastelli, Papini 2014

T. Spignoli, M. Corsi, F. Fastelli, M.C. Papini (a cura di), *La poesia in immagine/ L'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, atti del convegno di Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, giugno 2013, Pasian di Prato 2014.

Spignoli 2020

T. Spignoli, *La parola si fa spazio. Poesia concreta e Poesia visiva*, Bologna 2020.

Tricomi 2005

A. Tricomi, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Roma 2005.

*Warhol Headlines* 2012

*Warhol Headlines*, catalogo della mostra di Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 11 giugno - 9 settembre 2012, Milano 2012.

Weber 2004

L. Weber, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna 2004.

Youngblood 1970

G. Youngblood, *Expanded Cinema*, introduzione di R.B. Fuller, New York 1970; traduzione di P.L. Capucci, S. Fadda, con un glossario di F. Monico, *Expanded Cinema*, Bologna 2013.

---

## English abstract

Starting from *La Divina Mimesis* (1975) and *Petrolio* (the posthumous novel published in 1992), the essay analyzes the use of images within texts, postulating their iconotextual nature and discussing the consequences that this use entails in the construction of disjointed and convergent temporal plans: "dialectical images" of an anachronistic and conflicting "con-temporaneity"- an "avant-garde" fight against the avant-garde.

*keywords* / iconotext; contemporaneity; anachronism; conflict; avant-garde.

# “Come qualcuno che mi spia di nascosto”

Giovanni Giovannetti

Mentre lavora a *Petrolio*, Pasolini cerca notizie e una qualche rara fotografia del presidente della Montedison Eugenio Cefis, nativo di Cividale. Di lui chiede un po' a tutti, anche all'amico friulano Luigi Ciceri: come ricorda la moglie Andreina Nicoloso Ciceri, nell'agosto 1975 Pasolini “telefonò – ricordo, era di sera – per chiedere a mio marito di cercare informazioni su un personaggio importante, di origini friulane, che era un'eminenza grigia della finanza nazionale” (Nicoloso Ciceri 1996, 292)<sup>111</sup>. Mesi prima lo scrittore si era visto con il poeta Mario Reali, a quel tempo responsabile dell'ufficio Montedison di Mosca:

Un giorno, eravamo negli anni Settanta, Giuseppe Ratti mi avvertì che Pier Paolo Pasolini voleva parlarmi. Ero a Roma e me lo vidi arrivare al Grand Hotel St. Regis di piazza Repubblica: stivaletti neri, jeans aderenti, maglietta a girocollo nera e giacchetta di pelle nera, occhiali scuri, profumato. Avrei voluto fargli leggere le mie poesie, ma lui invece voleva sapere cosa pensavano i russi della morte di Mattei (Greco, Oddo 2016, 263).

Pasolini domanda poi a Reali “che tipo d'uomo fosse Cefis e se avessi delle sue foto. Com'è noto, Cefis ordinava di distruggere le immagini che lo riguardavano” (Greco, Oddo 2016, 263). Reali è morto nel dicembre 2017. Peccato, poiché queste sue parole avrebbero meritato un qualche approfondimento. Ma da ciò che sappiamo quanto meno emerge che nel gennaio 1975 una figura apicale del firmamento petrolchimico come il vogherese Giuseppe Ratti – stretto collaboratore di Enrico Mattei e di Eugenio Cefis prima all'Eni e poi alla Montedison – viene a conoscenza e manifesta il suo interesse per le ricerche di Pasolini (fra l'altro Ratti è un po' come l'ingegner Carlo Valletti, sempre in giro per affari). E che, nel

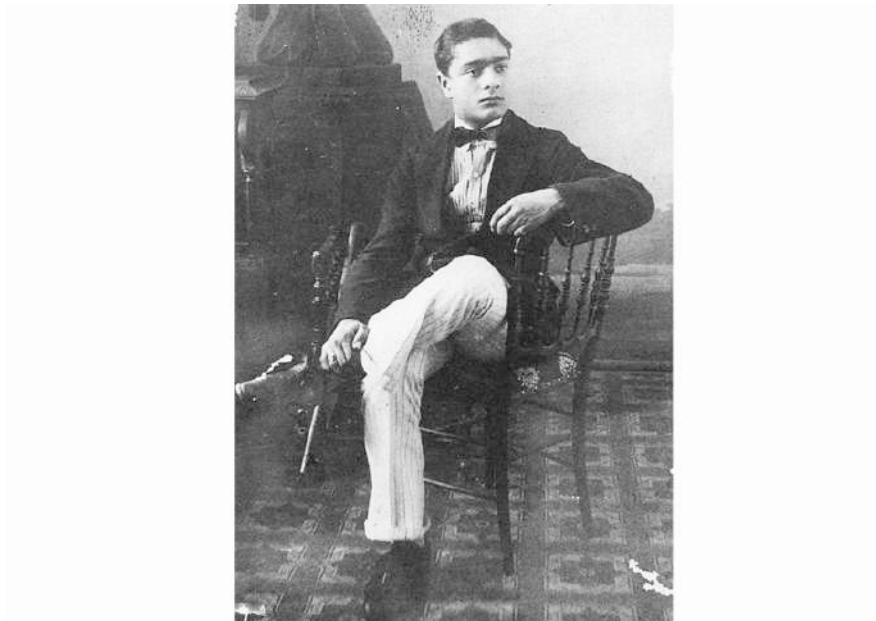
favorirlo, i curiosi vertici del gruppo petrolchimico forse provano a sondare le mire dello scrittore.

Reali promette infine a Pasolini qualche foto di Cefis a Mosca, con tanto di colbacco sul capo. Che uso pensa di farne? A ben vedere, un altro capitolo *in fieri* (e dunque ‘mancante’) sono le fotografie che Pasolini cita con sufficiente precisione in *Petrolio* e forse destinate a entrare nell’incompiuto romanzo. Non sappiamo se era sua intenzione distribuirle nel testo, oppure procedere per accostamenti, come nella coeva *Iconografia ingiallita* della *Divina Mimesis* (1975), l’opera che “in contenuti e struttura “meglio anticipa la forma maturata in *Petrolio*” (Stigliano 2019, 55). Certo comunque Pasolini va coltivando un crescente interesse per l’interazione tra il linguaggio scritto e quello visivo<sup>[2]</sup>. Per *Petrolio*, lo scrive lui stesso: “accanto alla ricostruzione letteraria ci sarà una ricostruzione critica figurativa” anche con immagini riprese dai giornali, poiché “tali illustrazioni sono di grande aiuto nella ricostruzione di scene o passi mancanti” (Pasolini [1992] 2005, 3). Vediamone alcune.

### **Il padre Carlo**

Come Carlo Emilio Gadda nella *Cognizione del dolore* (Terzoli 1993 e 2005), Pasolini sembra ravvivare i suoi ricordi ripassando l’album fotografico di famiglia. E la descrizione che fa del padre Carlo Alberto all’Appunto 4, *Continua la follia prefatoria: che cos’è un romanzo?* prende spunto da una fotografia:

È rimasta una fotografia di mio padre diciassettenne, poco prima che partisse come volontario per la guerra libica: è un ragazzo molto bello. Forte come un toro, elegante, di una eleganza un po’ teppistica, appunto, da figlio di una famiglia ricca e decaduta, viziato e rozzo nel tempo stesso; nei capelli e negli occhi neri c’è qualcosa di cattivo: è la sua sensualità che appare violentissima, e che lo rende troppo serio e quasi torvo. La purezza della sua guancia giovanile, la perfezione del suo corpo (era però un ragazzo di bassa statura, un bassetto) era quella di chi possiede un gran cazzo. Eppure tutto questo, insieme, esprimeva una volontà ostile, quasi l’eccesso di difesa di chi pur vantando violenti diritti sul presente, prevede una futura tragedia, che avrebbe trasformato i suoi diritti in degradazione (Pasolini [1992] 2005, 31).



1 | Carlo Alberto Pasolini in una fotografia giovanile.

### **Il portinaio padovano ammazzato dai neonazisti**

All'Appunto 103 *L'Epochè: Storia delle Stragi*, Pasolini scrive: "Uno di questi cade davanti ai suoi piedi di notte dal quarto piano di una clinica (D'Ambrosio). Uno muore cadendo nella tromba dell'ascensore" (Pasolini [1992] 2005, 491). Pasolini dunque sa che, indagando su piazza Fontana, il giudice milanese Gerardo D'Ambrosio ha dovuto giocoforza inciampare sulla morte non proprio accidentale di Vittorio Ambrosini, un avvocato vicino agli ambienti neofascisti romani. Ambrosini apprende alcune verità scottanti sugli esecutori materiali della strage milanese e le riferisce all'amico Achille Stuani, un ex deputato comunista. E Stuani è anche tra gli intervistati nel film-documentario *12 dicembre*, la contro-inchiesta di Lotta Continua sui fatti di piazza Fontana firmato da Giovanni Bonfanti, un film a cui Pasolini contribuisce anche economicamente. Ciò che il fascista Ambrosini rivela al comunista Stuani è riportato quasi in tempo reale nel libro-inchiesta collettivo *La strage di Stato*, pubblicato per la prima volta a Roma nel giugno del 1970 da La Nuova Sinistra e Samonà Savelli, con un corredo iconografico, omesso nella ristampa del 2000 (la nuova edizione è stata tuttavia aggiornata con un'intervista al giudice G. Salvini, e attribuzione esplicita a E. M. Di Giovanni, M. Ligini come principali



estensori del testo). Diamo qui un esempio di alcune immagini della versione originale.



2 | Immagini da *La strage di Stato*, controinchiesta, La Nuova sinistra e Samonà & Savelli, Roma 1970.

Si legge infatti nel libro-inchiesta (per più d'un motivo da ascrivere tra le fonti di Pasolini in *Petrolio*) che la sera di mercoledì 9 dicembre Ambrosini partecipa a una riunione nella sede romana di Ordine Nuovo dove, presente un deputato del Msi, era stata presa la decisione di "andare a Milano a buttare per aria tutto". Alla persona che doveva recarsi a Milano per fare questo o per portare il messaggio, venne affidato del denaro: tre pacchi di biglietti di grosso taglio più un assegno. Questa persona era partita la sera stessa con il direttissimo Roma-Milano delle 23,40 (AA. VV. 1970, 124). Ambrosini verrà 'suicidato' a Roma il 20 settembre 1971 - un anno dopo l'uscita della *Strage di Stato* - precipitando dal quarto piano del policlinico Gemelli, la clinica presso cui è ricoverato, proprio come si legge in *Petrolio*. Sappiamo nome e cognome anche di colui che in *Petrolio* "muore cadendo nella tromba dell'ascensore" (Pasolini [1992] 2005, 491): si tratta di Alberto Muraro, un ex carabiniere, portinaio dello stabile

padovano in cui abita il terrorista nero Massimiliano Fachini. Muraro si accingeva a confermare al giudice istruttore Carmelo Ruberto la responsabilità del gruppo di Freda e Ventura in alcuni attentati compiuti a Padova tre mesi prima della strage di Milano. All'appuntamento con il magistrato, calendarizzato per il 15 settembre 1969, Muraro non potrà recarsi poiché il 13 settembre viene gettato dal terzo piano nella buca dell'ascensore. Lo scrive Pasolini in *Petrolio*; lo si vede nella foto che mostra il cadavere di Muraro riverso in fondo alla "tromba dell'ascensore".



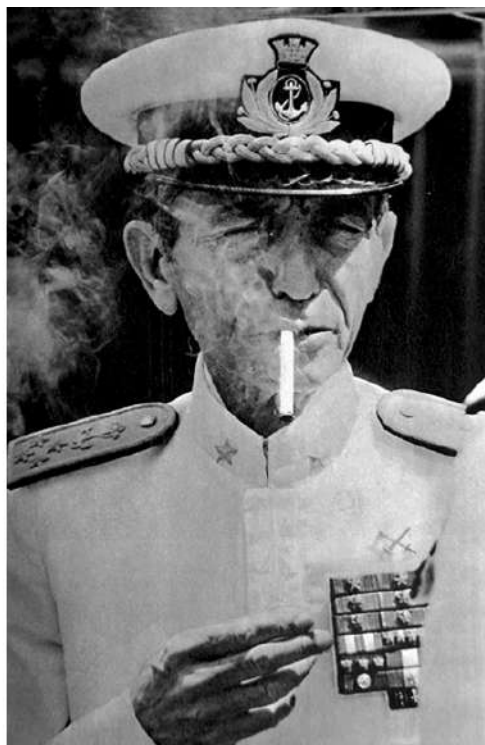
3 | Il cadavere di Alberto Muraro nella "tromba dell'ascensore", dalla stampa del 1971.

### **Henke alla festa della Repubblica**

All'Appunto 97 *I narratori*, Pasolini tratteggia la figura dell'ammiraglio Eugenio Henke mentre fuma in controluce:

Confondendo il fumo della sua sigaretta col pulviscolo del raggio di sole che, caravaggescamente, irrompeva nel salone del Quirinale, se ne stava un uomo tutto vestito di bianco con un berretto bianco posato sul magro viso di minuscolo ragazzo invecchiato, ingrinzito anche dalla smorfia dovuta al fumo della sigaretta incollata alla bocca. Era il generale Eugenio Henke (Pasolini [1992] 2005, 434).

Henke era il capo del Servizio Informazioni Difesa dal 1966 al 1970, prima di Vito Miceli. La descrizione che ne fa Pasolini è l'*ekphrasis* della fotografia di Dario Bellini all'ammiraglio (non era generale), pubblicata il 4 agosto 1974 da "l'Espresso" a corredo dell'indagine di Giuseppe Catalano sui "mattinali" del Sid a Eugenio Cefis (sì, il Servizio segreto di Stato era asservito a questo privato cittadino). E "dietro il raggio di sole, che accecava", scrive Pasolini, "pareva spalancarsi una voragine buia" (Pasolini [1992] 2005, 434).



4 | L'ammiraglio Henke, fotografia di Dario Bellini da "l'Espresso", 4 agosto 1974.

Se per le foto dell'ammiraglio Henke e di Alberto Muraro è facile risalire al singolo scatto, per altre è ipotizzabile solo il soggetto o la sequenza o l'argomento.

### **Eugenio Cefis alias Aldo Troya**

Pasolini può vedere il volto di Cefis solo nelle sue rarissime apparizioni televisive o in qualche fotografia pubblicata sui giornali. Se negli anni

trascorsi all'Eni, settore pubblico, Cefis riesce facilmente a 'nascondersi' ("Aveva persino proibito che apparisse la sua immagine o il suo nome sui giornali", dirà Mario Pirani a Vincenzo Calia, il magistrato che ha condotto l'ultima indagine sulla morte del presidente dell'Eni Enrico Mattei; la testimonianza è stata riferita da Calia oralmente), da quando è alla guida della Montedison – una società partecipata – la sua esposizione mediatica aumenta suo malgrado. In alcune delle fotografie di allora, sui giornali, Cefis appare sorridente.

All'Appunto 22 *Il cosiddetto impero dei Troya: lui, Troya*, Pasolini ne dipinge questo ritratto:

Lui, Troya, è un uomo sui cinquant'anni, ma ne dimostra meno. La prima cosa che colpisce in lui è il sorriso. Colpisce, prima di tutto, perché si sente subito che è un sorriso divenuto stereotipo. Egli è un uomo pubblico, quindi è costretto a sorridere, a quanto pare. Ma il suo anziché essere un sorriso, rassicurante, splendente, anzi, radioso, da 'uomo medio', che essendo un bravo padre di famiglia, un simpatico lavoratore, un buon cattolico, non ha niente da rimproverarsi [...]. No. Non si trattava di un sorriso di questo genere, tanto comune tra gli uomini pubblici. Il sorriso di Troya è invece un sorriso di complicità, quasi ammiccante: è decisamente un sorriso colpevole (Pasolini [1992] 2005, 103).

Proprio il sorriso delle foto pubblicate sui giornali.



5 | Eugenio Cefis, copertina di "Panorama", 18 luglio 1974.

6 | Eugenio Cefis in una fotografia conservata all'Archivio Storico Nazionale della Cisl di Roma;

7 | Il retro della fotografia precedente [Fig. 6], con il nome del finanziere corretto a penna.

## Massacro sul treno

“La bomba è fatta scoppiare: un centinaio di persone muoiono, i loro cadaveri restano sparsi e ammucchiati in un mare di sangue, che inonda, tra brandelli di carne, banchine e binari”, scrive Pasolini in *Petrolio* (Pasolini [1992] 2005, 577). Pare lo scenario davvero poco romanzesco della strage sull’Italicus del 4 agosto 1974, a San Benedetto Val di Sambro.

Pur agghiacciante, nelle intenzioni di fascisti e strateghi della tensione questo massacro avrebbe voluto essere ancora più apocalittico. Questione di minuti: fosse esplosa poco prima, quando il treno era nel mezzo della grande galleria dell’Appennino lunga 18 chilometri, i 342 passeggeri sarebbero tutti morti o bruciati o asfissati. A Firenze il treno sconta 26 minuti di ritardo e verso Bologna corre veloce. Al momento dello scoppio, la quinta vettura della prima classe con l’ordigno incendiario si trova ormai a soli cento metri dall’uscita della galleria: per inerzia il treno scivola sulla banchina della vicinissima stazione di San Benedetto con una sola carrozza in fiamme, ma sono cento metri d’inferno e 12 persone muoiono carbonizzate; altri passeggeri in preda al terrore si trascinano sanguinanti fuori dal treno. Come non accostare allora il passo di *Petrolio* ai cadaveri sulla banchina, pietosamente coperti da un lenzuolo, in una delle fotografie scattate alle prime luci di quell’alba?



8 | La strage dell’Italicus, dalla stampa del 1974.

## Quel DC9 tanto simile all’aereo di Mattei

In *Petrolio* un’altra descrizione ‘fotografica’ è quella del DC9 Alitalia caduto nel deserto. Pasolini ne dà questa descrizione all’Appunto 98, *L’Epochè: Storia di un uomo e del suo corpo*:

Il DC9 stava finendo di bruciare: era tutto nero. Solo un pezzo della coda era stato risparmiato dalle fiamme. Il rottame di < > che sembrava vile bandone, era dipinto di giallo con una striscia blu (Pasolini [1992] 2005, 438).

Proprio come il bireattore Morane Saulnier di Mattei caduto a Bascapè il 27 ottobre 1962, che Pasolini può aver visto nelle foto pubblicate dai giornali a seguito dell'attentato: la coda è conficcata nel terreno, stesso colore dell'aereo.



9 | La coda dell'aereo di Enrico Mattei caduto a Bascapè, dalla stampa del 1962.

### **Il corpo di Feltrinelli sotto il traliccio di Segrate**

“Non era che il sedici o diciassette marzo 1972...”, scrive Pasolini in *Petrolio* (Pasolini [1992] 2005, 245). Di ritorno dalla Siria, l'ingegner Carlo Valletti, protagonista del romanzo, apprende la notizia della morte di Giangiacomo Feltrinelli, saltato in aria a Segrate:

l'immagine del traliccio ai piedi del quale Feltrinelli era morto divorava qualsiasi altra immagine reale che il continuare della vita cominciava subito a offrire come alternativa consolatoria (riuscendoci, alla fine). Ma il giorno del ritorno di Carlo dalla Siria ancora non si sapeva nulla dei particolari della morte di Feltrinelli: si sapeva solo che il morto era lui (Pasolini [1992] 2005, 245-246).

Dopo la strage di piazza Fontana a Milano del dicembre 1969, Feltrinelli decide di entrare in clandestinità. Muore il 14 marzo 1972 in circostanze mai del tutto chiarite.



10 | Il traliccio di Segrate dove fu ritrovato il corpo di Giangiacomo Feltrinelli, 1972.

### **Il suo corpo nudo, poco prima di morire**

Sono le celebri sequenze fotografiche di Dino Pedriali che ritraggono Pasolini nell'ottobre 1975 alla torre di Chia chino sul pavimento mentre disegna più volte il profilo di Roberto Longhi su grandi fogli bianchi; e poi nudo, all'imbrunire, da oltre la vetrata della stanza da letto, disteso a leggere un libro sopra una coperta all'uncinetto (Pedriali 2011a). In altre foto della stessa serie, Pasolini è a Sabaudia mentre scrive a macchina e corregge a penna uno dei suoi articoli, *Aboliamo la Tv e la scuola dell'obbligo*, uscito lo stesso mese dello scatto di Pedriali sul "Corriere della Sera" (Pasolini 1975 [1999]). Sono fotografie di cui Pasolini è regista e interprete, e a questa rappresentazione del suo corpo, lui stesso sembra alludere nella lettera a Moravia pubblicata in fondo all'incompiuto romanzo: "No: io ho parlato al lettore in quanto io stesso, in carne e ossa..." (Pasolini [1992] 2005, 579-580).

Stando a Pedriali, lo scrittore avrebbe voluto utilizzarle in *Petrolio*, fingendoli scatti 'rubati': "Ti fotografo dall'esterno, se sei d'accordo, oltre gli alberi e i vetri" dice Pedriali; e Pasolini: "ti chiedo solo di farlo come se venissi sorpreso o, meglio, come se non mi accorgessi della presenza di un fotografo. Solo in seguito mi comporterò come se intuissi la presenza di qualcuno che mi spia di nascosto" (Pedriali 1911b). "Quando rientro" come racconta il fotografo a Lorenzo Viganò, che lo sta intervistando "lui si è già rivestito e mi viene incontro":

“Separa questi rullini dagli altri”, dice. “E telefonami quando sono pronte, ma mi raccomando: non dire niente a nessuno. Appena vedrò le foto ti spiegherò dettagliatamente il lavoro. Ricordati però che avremo molti nemici, anzi tu ti creerai molti nemici, perché la gente non capisce”. Ci lasciammo così (Pedriali 1911b).

Questi scatti Pasolini non li potrà mai avere, perché l’ammazzano qualche giorno dopo.

### **Ragazzi siciliani**

All’Appunto 3d *Prefazione posticipata (IV)* Pasolini descrive “una vecchia fontana alessandrina o romana, con in mezzo dei papiri, e intorno ragazzi mezzu nudi” (Pasolini [1992] 2005, 27). Siamo a Siracusa, e Carlo vede finalmente arrivare la persona che sta aspettando: è uno scrittore che abita a Roma “in un bianco quartiere ai margini della città, cominciato a costruire ai tempi del fascismo”, l’Eur, “accanto a una enorme chiesa – una specie di falso San Pietro tutto bianco” (la basilica dei Santi Pietro e Paolo è a cento passi da via Eufrate 9, l’ultima residenza terrena di Pasolini). Lo scrittore vive assieme a “una donna anziana con l’aria da bambina” che parla con un forte accento veneto (come Susanna, la madre di Pasolini). Questo scrittore, e cioè Pasolini, è anche una donna senza età, dagli occhi azzurri

[...] come quelli di certi gatti, e obliqui, ora pacifici – fin troppo – ora fiammeggianti ma instabilmente, di una aggressività nevrotica e intellettuale. La loro luce illuminava tutta la testa eretta, che assomigliava un po’ a quella di certi ragazzi siciliani fotografati al principio del secolo da raffinati turisti tedeschi (Pasolini [1992] 2005, 27).

L’allusione alle fotografie del tedesco Wilhelm von Gloeden è qui palese; Pasolini pensava di riproporre in *Petrolio* una o più d’una di queste foto? Forse lo scrittore già coltiva l’idea di inserire nel romanzo fotografie, “alla von Gloeden”, di se stesso nudo.





11 | Wilhelm von Gloeden, *Le tre Grazie*, 1890 ca.

Quanto alla “donna senza età” di cui si è detto, *lei* era in compagnia di una persona dalla voce “acuta e stonata, e diceva, in modo elementare, le cose raffinate che dicono gli intellettuali” (Pasolini [1992] 2005, 27). Allusione a Moravia? E questa donna dagli occhi azzurri cercata da *Tetis*, così “padrona del proprio pensare”, sembra il ritratto di Dacia Maraini. Ma forse Pasolini si è divertito a sommare le sembianze di Dacia, compagna di Moravia, con il temperamento “passionale viscerale e tempestoso” di Elsa Morante, la moglie da cui Moravia si era nel frattempo separato. Non per niente “nel suo insieme il viso era il viso di una giovane gatta” (Pasolini [1992] 2005, 27). Del resto, e proprio in *Petrolio*, lo scrittore scrive di voler creare personaggi “come sintesi di un’infinità di personaggi”.

---

## Note

1 Si ringrazia Massimo Masolini per la preziosa indicazione.

2 Il suo interesse per le potenzialità dell’immagine fotografica è ampiamente documentato da Corinne Pontillo, che rimarca, di contro, “l’assenza quasi totale di un’elaborazione critica e di dichiarazioni dedicate all’estetica e alla semiologia della

fotografia” (Pontillo 2015, 13). Di alcune (realizzate) occasioni ‘fotografiche’ pasoliniane degli anni ‘50 e dell’ipotesi presa in considerazione di inserire fotografie già in *Una vita violenta* (1959) tratta qui Silvia De Laude, mentre al ‘racconto fotografico’ di Pasolini e Paolo Di Paolo *La lunga strada di sabbia*, reportage uscito in tre puntate tra luglio e settembre sulla rivista “Successo” (Pasolini [1959] 1998 e 2011), è dedicato in questo numero di “Engramma” il saggio di Arianna Agudo e Ludovica del Castillo; da non dimenticare poi l’ampia selezione di immagini statiche montate in sequenza alla base della *Rabbia*, film per appunti che Pasolini realizza nel 1963 (cfr. qui i contributi di Flaminia Albertini e Roberto Chiesi).

---

### Riferimenti bibliografici

AA. VV. 1970 [2000]

Autori vari, *La strage di Stato. Controinchiesta*, Roma 1970 [2000].

Agudo, Del Castillo 2021

A. Agudo, L. Del Castillo, *Doppio movimento. La lunga strada di sabbia di Pier Paolo Pasolini e Paolo Di Paolo*, “La Rivista di Engramma” 181, maggio 2021.

Albertini 2021

F. Albertini, *La rabbia di Pasolini. un film scritto, una poesia cinematografata*, “La Rivista di Engramma” 181, maggio 2021.

Chiesi 2021

R. Chiesi, *Le ombre immobili. La fotografia nel cinema di Pasolini*, “La Rivista di Engramma” 181, maggio 2021.

De Laude 2021

S. De Laude, “*Un romanzo aperto verso l’avvenire?*” *Una vita violenta, fra tentazioni e occasioni fotografiche*, “La Rivista di Engramma” 181, maggio 2021.

Greco, Oddo 2016

A. Greco e G. Oddo, *Lo Stato parallelo*, Milano 2016.

Nicoloso Ciceri 1996

A. Nicoloso Ciceri, *Luigi Ciceri editore di Pier Paolo Pasolini*, in *Il me país al è colòur smarít. Dentro il Friuli di Pasolini*, Società filologica friulana 1996.

Pasolini [1959] 1998 e 2011

P.P. Pasolini, *La lunga strada di sabbia*, in Id., *Romanzi e racconti*, I, 1946-1961, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 1479-1526 (nuova edizione Roma 2011, con fotografie diverse da quelle originali di Paolo Di Paolo, opera nel 2001 di Philippe Séclier).

Pasolini 1975 [1999]

P.P. Pasolini, *Aboliamo la Tv e la scuola dell’obbligo*, “Corriere della Sera”, 18 ottobre 1975, poi col titolo *Due proposte per abolire la criminalità in Italia* in *Lettere*

*luterane*, Torino 1976 (ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio, Milano 1999, 687-691).

Pasolini [1992] 2005

P.P. Pasolini, *Petrolio*, a cura di Silvia De Laude, Milano 2005.

Pedriali 2011a

D. Pedriali, *Pier Paolo Pasolini. Fotografie di Dino Pedriali*, Roma 2011.

Pedriali 2011b

D. Pedriali, "Fotografami qui, sarà uno scandalo". *Pasolini tre giorni prima di morire*, intervista rilasciata da Dino Pedriali a Lorenzo Viganò, "Corriere della Sera", 22 marzo 2011.

Pontillo 2015

C. Pontillo, *Di luce e di morte. Pier Paolo Pasolini e la fotografia*, con una prefazione di Marco Antonio Bazzocchi, Lentini 2015.

Stigliano 2019

G. Stigliano, *Laboratorio Petrolio*, Pavia 2019.

Terzoli 1993 e 2005

M. A. Terzoli, *La casa della cognizione. Immagini della memoria gaddiana*, Pavia 1993 e 2005.

---

## English abstract

The article presents some examples of the iconographic apparatus/set that could have appeared in the last unfinished novel by Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*. It does not consider only the well-known case of the author's series of photographs commissioned of the young artist Dino Pedriali by the author himself in 1975, but other hypothetical pieces of an "iconotext" never completed: from family pictures, to 'artistic' photos such as those of Wilhelm von Gloeden (1856-1931), and above all, images of the dark Italian news of the sixties and seventies.

*keywords* / Pasolini; pictures; *Petrolio*; Reali; Mattei; Cefis; Valletta; Henke.

# Dalla voce alla presenza

## Il corpo del poeta nel tempo dello spettacolo

Stefano Chiodi

“La poésie doit être faite par tous. Non par un”.

Lautréamont

### In spiaggia



1 | Giuseppe Ungaretti e Pier Paolo Pasolini in *Comizi d'amore*, 1964.



2 | Pier Paolo Pasolini intervista Ezra Pound, 1967, in *Un'ora con Ezra Pound*, 1968.

“Tutti gli uomini sono a loro modo anormali, tutti gli uomini sono in un certo senso in contrasto con la natura”. Così parla Giuseppe Ungaretti, ripreso sulla spiaggia di Viareggio da Pier Paolo Pasolini nel film-inchiesta *Comizi d'amore* del 1963 (1964, b/n, 89')<sup>11</sup>. Il poeta siede su una sedia a sdraio, in gilet e maniche di camicia, un abbigliamento irrimediabilmente datato a confronto con le magliette e gli *shorts* dei vacanzieri che si intravedono sullo sfondo. Il contrasto è emblematico: in quei primi anni '60 Ungaretti appare come un uomo di un'epoca lontana, estraneo al mondo del consumo, a riti di massa per lui del tutto inaccessibili. Le sue parole, il suo corpo, i suoi gesti, la sua stessa voce sembrano in

effetti provenire da uno spaziotempo remoto, una proiezione nella proiezione del film. Introdotta da un cartello con un interrogativo severo – “Schifo o pietà?” – e da un breve testo che dettaglia una “domanda precisa, brutale, bruciante” sull'omosessualità, le frasi di Ungaretti, con la loro caratteristica mescolanza, un po' autentica, un po' studiata, di candore e lucidità, mirano – questa è proprio la funzione che Pasolini dà loro – a

illuminare la parte oscura dell'attualità, a mostrarne la piega più incerta e profonda, la faglia nascosta: la schiena spezzata del tempo.

Sullo sfondo dell'incontro tra Pasolini e Ungaretti vi è certamente l'ammirazione espressa dal primo fin dagli scritti giovanili e poi confermata in recensioni e interventi critici succedutisi nel corso dei decenni successivi<sup>[2]</sup>, e certo la stima dell'anziano poeta per il più giovane, testimoniata ad esempio dall'importante sostegno pubblico in favore di *Ragazzi di vita*, messo sotto processo per oscenità nel 1956. Ancor più, nei pochi minuti della sua durata, l'incontro riflette la concezione pasoliniana della poesia come coscienza ed espressione umana che trova in un'altra dimensione, nel dialogo ininterrotto con le voci della tradizione, con la profondità psichica ed esistenziale dell'io, così come con la tragicità della storia, la propria durata e persistenza e il senso stesso della sua azione<sup>[3]</sup>. Una visione nutrita da Marx e da Gramsci, ancora convinta, almeno fino a quei primi '60, della possibilità di un autentico progresso umano, ma che deve anche di necessità confrontarsi con la dissipazione dell'ideale e il golfo delle pulsioni.

Non vi è forse momento più intenso da questo punto di vista dell'intervista televisiva di Pasolini al vecchio Pound del 1967<sup>[4]</sup>, confronto faccia a faccia col testimone diretto e anzi incarnazione stessa della tragica ambivalenza della modernità, in cui il solco ideologico che li divide, spesso ribadito da Pasolini nei suoi scritti sul poeta americano<sup>[5]</sup>, deve conciliarsi con la profonda ammirazione che gli impone la sua parola poetica. Con Pound, ancor più che con Ungaretti, Pasolini è di fronte alla prova vivente della divergenza, dell'inconciliabilità tra vita e letteratura. Se "il serpentaccio fascista" non aveva potuto ingoiare lo "spropositato agnello pasquale"<sup>[6]</sup> cui Pound viene paragonato, ciò è stato possibile proprio perché il linguaggio poetico, non adattabile alla norma sociale, nativamente impossibilitato a conformarsi a una regola esterna, fosse pure quella seguita dall'autore, appare a Pasolini una forma di esperienza radicale della vita e insieme un potente strumento di conoscenza delle sue essenziali contraddizioni, della sua costitutiva compromissione col tempo e la mortalità. Una testimonianza unica delle trasformazioni profonde della storia umana.

E dunque, per tornare a *Comizi d'amore*, se quella di Ungaretti è al tempo stesso un'impensabile, ritrovata innocenza e la cognizione della linea della morte, un'acuta "inquietudine sensuale" e un'ancor più lancinante (e per Pasolini pressoché giansenista) attesa della "grazia"<sup>[7]</sup>, la trasgressione della norma di cui si ragiona nel film non è una scelta per il poeta, ma una condizione immanente al suo operare: "Io sono un poeta – dice appunto Ungaretti – e quindi incomincio col trasgredire tutte le leggi facendo della poesia. Ora sono vecchio e allora non rispetto più che le leggi della vecchiaia, che purtroppo sono le leggi della morte". Proprio perché incarna un anacronismo, proprio perché si espone alla coscienza della fine, Ungaretti diventa agli occhi di Pasolini l'emblema vivente di un'accettazione non rassegnata della mortalità e un emissario della debole forza messianica della poesia.

Non è questa certo d'altro canto la prima volta che l'immagine di un poeta contribuisce a definire una nuova, moderna unità comunicativa, a stabilire una inconfondibile cifra individuale. I ritratti fotografici di Charles Baudelaire come quelli ad esempio di Walt Whitman, Ezra Pound, André Breton veicolano tutti consapevolezza dandystica e sprezzatura, e si propongono insieme in quanto effigi veritiere e come manifestazioni di stile. Una fusione di testo, corpo e voce nel segno di un'ibrida performatività, di un superamento della dimensione verbale del dettato poetico è già potenzialmente nell'impaginazione rivoluzionaria e nella vertigine grafico-fonica del *Coup des dés...* di Stéphane Mallarmé. Ma è solo con le avanguardie moderniste che questa dimensione diviene essenziale: Hugo Ball abbigliato da "vescovo magico" che declama le sue combinazioni onomatopeiche al Cabaret Voltaire di Zurigo nel 1916; le letture di Vladimir Majakovskij a Mosca tra anni '10 e '20; le performance dei poeti americani della Beat generation, come quella di Allen Ginsberg con *Howl* alla Six Gallery di San Francisco nel 1955. Ma l'affermazione dello spettacolo come paradigma culturale dominante nel mondo occidentale segna il passaggio a una nuova fase. Il corpo del poeta diventa allora l'epicentro e lo specchio di una trasformazione che riguarda lo statuto stesso della poesia e più in generale della creazione artistica, così come i ruoli del pubblico e dei media, e rivela nuove forme di sensibilità collettiva. Sono tutte questioni decisive che non possono essere trattate nei limiti di questo testo, ma che costituiscono nondimeno il suo sfondo essenziale e la prospettiva da cui osserverò un numero ristretto di casi,

tutti concentrati in Italia tra fine anni '60 e '70, e in cui la figura, la parola, il pensiero di Pasolini appaiono sempre in forme diverse coinvolti.

Alla “morte dell'autore” profetizzata da Roland Barthes su “Manteia” nel 1968, alla sua idea che “la scrittura è distruzione di ogni voce, di ogni origine”, il “dato neutro, composito, obliquo [...], il nero-su-bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive”<sup>[8]</sup>, si contrappone simultaneamente un'ambigua forma di sopravvivenza, una condizione postuma dello stesso autore segnata dal trauma di una fine vissuta come una ripetizione infinita, in cui proprio il corpo, la voce, l'*immagine* dei poeti guadagnano una visibilità in precedenza negata dal primato della pagina scritta.

A Ungaretti, come agli altri intellettuali e scrittori che appaiono in *Comizi d'amore*, Pasolini attribuisce ancora il compito intellettuale e civile di interpretare e illuminare la natura del presente alla luce di un tempo lungo e di una complessità non apparenti. Ma è un compito che nel 1964 si rivela già difficile o irrealizzabile nelle nuove condizioni di una cultura di massa di cui presto Pasolini stesso sarà severo censore. I poeti hanno già iniziato in quel momento a deterritorializzare le loro poesie, a espanderle in un campo non più limitato alla parola ma divenuto (come accadeva negli stessi anni nelle arti visive, nel teatro e molti altri campi espressivi) instabile, poroso, eterogeneo, e in cui il confronto con il quotidiano, l'entropia, il caso, si spinge ben oltre la visione pasoliniana. Alla lettura per una cerchia ristretta succede un formato che integra la dimensione del concerto rock e quella di una *counterculture* ormai di massa, come nel caso di *The International Poetry Incarnation*, un evento svoltosi alla Royal Albert Hall di Londra nel giugno 1965, di fronte a un pubblico di migliaia di spettatori e con la partecipazione di diciassette poeti, tra cui lo stesso Ginsberg<sup>[9]</sup>.

È una trasformazione riassunta e in qualche modo conclusa molto più tardi con un'immagine emblematica: l'invasione da parte del pubblico del palco su cui si erano appena esibiti i poeti nel primo Festival Internazionale dei Poeti sulla spiaggia di Castel Porziano, vicino Roma, un pubblico che reclama ormai il diritto a prendere direttamente la parola. A quel punto è ormai chiaro che la visione modernista della poesia come forza antagonista che “esprime il sogno di un mondo in cui le cose stiano

altrimenti”, come “forma di reazione alla reificazione del mondo, al dominio della merce sull’uomo”<sup>[10]</sup> secondo le parole di Adorno, è diventata del tutto illusoria. La poesia non può più essere la “meridiana della filosofia della storia”<sup>[11]</sup>, una protesta contro una società ostile, alienante, soffocante, ma un grido, o piuttosto una cacofonia di voci, rauca e monotona, che ripete il mantra di Castel Porziano: “io, io, io”.

La profezia di Lautréamont citata in epigrafe<sup>[12]</sup> – e che Guy Debord e i situazionisti avevano ripreso nel loro “progetto di mettere il linguaggio, le relazioni, il tempo e lo spazio *in situazione*, di “poétiser la vie”<sup>[13]</sup> – sembra così realizzarsi in modo perverso. La poesia moderna era stata essenzialmente lirica e basata sulla “liberazione del talento individuale, la conquista del diritto a scrivere senza rispettare regole prestabilite e a intendere lo stile come espressione anarchica di sé”<sup>[14]</sup>. Nell’epoca della sua democratizzazione, la poesia diviene mezzo per *esprimersi*, una trascrizione in apparenza immediata dell’esperienza individuale. Il corpo oscuro e luminoso del poeta si trasforma allora nel corpo acefalo di una moltitudine che vive in modo indebolito, sotto forma di narcisismo di massa, gli ideali romantici di autorivelazione e di originalità, annegati da un imperativo di comunicazione che diventerà un elemento essenziale della nostra contemporaneità.

Dalla spiaggia di Viareggio a quella di Castel Porziano si assiste insomma alla fine del ruolo di supplenza metafisica che la cultura occidentale ha attribuito all’arte, e alla poesia in particolare, negli ultimi due secoli. C’è in questo forse la realizzazione della necessità, per la poesia come per ogni opera d’arte, di affidarsi “al contenuto materiale storico del proprio tempo senza riserve e senza la presunzione di stare al di sopra di questo”, per divenire, come suggeriva Adorno con un’altra delle sue formule memorabili, “la storiografia a se stessa inconscia della propria epoca”<sup>[15]</sup>. La crisi della parola poetica moderna, a lungo annunciata, è ora consumata. Nel numero che “Les Cahiers de l’Herne” dedicano a Henri Michaux nel 1966, Ungaretti rifletteva su questa nuova condizione tornando a un tema essenziale dei suoi inizi poetici, la “frantumazione” del verso e del significato:

L’uomo, mi pare, non riesce più a parlare. C’è una violenza nelle cose che diventa la sua propria violenza e gli impedisce di parlare. Una violenza più



forte della parola. Le cose mutano e ci impediscono di nominarle, e quindi di fondare delle regole per nominarle e per permettere agli altri di goderne l'evento. Forse è perché testimoniano di un mondo apocalittico dove l'uomo vive con la possibilità di autodistruggersi [...]. Più sappiamo e più ci allontaniamo e più ci è difficile decifrarne il nome, e più ci sembra d'essere colpiti d'afasia. Le ragioni di tutto diventano sempre più oscure. No, le parole non ci servono. Le parole delle vecchie rettoriche sono parole senza sufficiente forza di segreto<sup>[16]</sup>.

È questo silenzio, questa afasia, il vuoto che il nuovo corpo mediale del poeta cerca di colmare.

### Una santità anarchica



3 | Mario Schifano, Sandro Penna in *Umano non umano*, 1969.



4 | Mario Schifano, Sandro Penna in *Umano non umano*, 1969.

Seduto su un letto disfatto dall'incongrua struttura di bambù, in una stanza traboccante di panni, carte, libri, quadri, cianfrusaglie, il poeta Sandro Penna legge ad alta voce, in un tono cantilenante in cui è ancora sensibile l'accento umbro: "La vita... è ricordarsi di un risveglio triste in un treno all'alba...". La camera stringe sul suo corpo: Penna si ferma, sfoglia le pagine dell'edizione Garzanti che tiene in mano, si distrae, commenta, fa battute, si schernisce ("sono cose un po' romantiche", dice). L'immagine inquadra ora il suo volto in primo piano: sceglie un'altra poesia, la recita con voce cadenzata ("io leggo i versi proprio come sono scritti"), poi smette, si lamenta dei suoi malanni, parla al telefono, chiede di fermarsi, tace.

È una sequenza straordinaria di *Umano non umano*, un lungometraggio realizzato da Mario Schifano tra il 1968 e il 1969 (1969, 16 e 35 mm, 95'), che forma con *Satellite* (1968) e *Trapianto, consumazione e*



5 | Mario Schifano, Sandro Penna in *Umano non umano*, 1969.

*morte di Franco Brocani* (1969) una trilogia, unica nel panorama underground italiano, in cui l'artista utilizza il mezzo cinematografico per esaminare le trasformazioni dell'immaginario nell'epoca dei media e della società di massa<sup>[17]</sup>.

Il film vede scorrere senza apparenti nessi narrativi scene di vita urbana contemporanea – un picchetto di scioperanti, un livido party mondano, cortei di piazza, ecc. –, immagini di attualità riprese direttamente da uno schermo televisivo in bianconero – si riconoscono frammenti della guerra in Vietnam, della rivoluzione culturale cinese, dell'occupazione sovietica di Praga nella primavera '68 –, quadri di desolata vita coniugale. Alcuni segmenti contengono cammei di celebrità del rock (Mick Jagger, Keith Richards), di artisti e scrittori contemporanei, da Alberto Moravia ripreso sulla spiaggia di Sabaudia, a Jean-Luc Godard (uno dei modelli di riferimento per il cinema di Schifano), a Carmelo Bene e a Franco Angeli, quest'ultimo filmato mentre realizza su un pendio, con gesto a metà tra performance e intervento ambientale, una grande falce-e-martello bianca.

Con *Umano non umano* Schifano aspira a fornire un fermo immagine del mondo contemporaneo attraverso una modalità, come scrissero Adriano Aprà e Piero Spila, né "caotica né astratta, ma selezionata e soprattutto, selezionabile":

La tensione del film al cerchio, all'armonia, porta alla giustapposizione di blocchi di realtà il più possibile diversi tra loro, e tali da esaurire un campo ideale di possibilità. Lo spettatore è posto di fronte a questo cerchio come a un muro uniformemente scandito dalle immagini televisive. Nessun percorso definito che lo aiuti ad orientarsi, nessuna evoluzione e consequenzialità che stabiliscano per lui una dialettica di prima-dopo, o di interno-esterno (come in *Satellite* e *Trapianto*): il loro ritmo è quello di un cosmico presente continuo<sup>[18]</sup>.

Il "non umano", secondo il titolo di ispirazione nietzschiana del film, è dunque la società dei consumi, il suo quotidiano violento, spettacolare e

mercificato, la guerra e l'imperialismo occidentale, che Schifano contrappone agli impulsi e ai desideri "umani", alla ribellione giovanile, alle creazioni degli artisti, alle lotte dei lavoratori. I "blocchi di realtà" del film, osservati con un distacco che ricorda sia lo stile dei film di Andy Warhol che la sensibilità di Jean-Luc Godard, non mostrano alcuna evoluzione: non c'è un prima né un dopo, nessun sbocco emotivo, nessun *dénouement* narrativo; nessuna rivoluzione è annunciata.

La successione di quadri statici, il montaggio parallelo degli episodi, convergono verso un centro di gravità: il motivo del corpo, un corpo ambivalente, erotico e politico, gioioso e luttuoso al tempo stesso, esplorato nelle sue manifestazioni pubbliche e private, nel suo potenziale sessuale, nella sua apoteosi narcisista, come agente od oggetto di violenza, come epicentro di un doppio movimento di emancipazione individuale e collettiva. Un corpo estetico, anche, rifratto nell'accumularsi ritmico di frammenti di una realtà non più circoscrivibile alla misura del quadro e della pittura ("Oggi la pittura sembra finita" è la prima battuta del film, pronunciata in *voice over* dallo storico d'arte Maurizio Calvesi) perché dimostratasi definitivamente indocile, contraddittoria, refrattaria ai tentativi di imporle una coerenza estetica, una finalità cognitiva. Tanto più ironica e malinconica risulta allora l'ultima sequenza del film, una manifestazione sindacale in Piazza San Giovanni a Roma dove un gruppo di operai porta in corteo lo striscione del loro stabilimento occupato – un nome che deve aver colpito Schifano come un'apparizione inattesa, un'improbabile epifania: "Apollon" –, vicenda alla quale Ugo Gregoretti dedicherà il documentario *Apollon: una fabbrica occupata* (1969), uno dei più noti esempi di cinema militante, forse già noto a Schifano durante la lavorazione del suo film.

Penna è ripreso nella casa in cui abitava ormai da tre decenni e dove rimarrà sino alla morte nel 1977 – quattro stanze al numero 28 di via della Mola dei Fiorentini, in un angolo della Roma rinascimentale prossimo al Tevere – una casa-tana dall'indescrivibile disordine in cui Elio Pecora ritrovò dopo la morte del poeta un tesoro di manoscritti inediti, lettere, appunti, scartafacci e registrazioni su nastro<sup>[9]</sup>. La cinepresa di Schifano penetra senza esitazioni in questo *interieur* così particolare. La prima inquadratura – a camera fissa, come le successive – rivela la stanza dove aveva vissuto la madre di Sandro, ora traboccante di tele addossate

le une alle altre o appese alla rinfusa, di cornici ammucciate sul letto, scenario fantasmatico e angusto in cui il poeta interpreta allo stesso tempo i ruoli del disincantato spettatore dei capricci del gusto e del rapido mutare delle maniere, dello scaltro mercante (“la gente che viene da me, insomma, non è molto per l’avanguardia, compra più che altro roba molto figurativa, spesso brutta”, confessa) e dell’amico e tempestivo sostenitore degli artisti a lui vicini in quegli anni ’60, da Tano Festa (“Guarda, adesso dipinge così, una pittura che potrebbe anche essere commerciale”, dice sollevando un suo quadro) a Francesco Lo Savio e allo stesso Schifano.

Nella sequenza, accompagnata dall’elegiaco terzo movimento de *Le Tombeau de Couperin* di Maurice Ravel e dal ritmo del battito cardiaco, onnipresente nel film, Schifano riprende con tipico *détournement* il formato delle visite-interviste di artisti e scrittori trasmesse all’epoca dalla televisione italiana, dove la voce dell’intervistatore, autoritaria o melliflua, sottoponeva il malcapitato al rituale al rito della lettura o della pennellata “in esclusiva” per gli spettatori. In *Umano non umano*, tuttavia, la voce fuori campo è assente: ne rimangono solo tracce nel “tu” familiare, nei gesti e negli sguardi del poeta al suo invisibile interlocutore.

La pantomima del candore, della svagatezza, dell’affabile reclusione inscenata di fronte alla cinepresa, i vezzi, la faccia rugosa di vecchio bambino, i grandi occhi malinconici, i capelli impomatati e probabilmente tinti, ci mettono di fronte, con la forza di una testimonianza oculare, all’eccezionale estraneità di Penna, alla sua singolare protesta contro tutto e tutti, all’ingannevole e testarda strategia di salvezza dal male per tramite paradossale di un ideale erotico, l’omosessualità, paragonabile secondo Cesare Garboli a “una forma di resistenza alla propria oscurità e modernità”<sup>[20]</sup>.

Del poeta e dell’uomo Penna *Umano non umano* offre un’immagine composita, certo, in cui al poeta, creatura spaesata e timida, si affianca il conoscitore d’arte, e tuttavia ancora capace di un accesso diretto e innocente alle cose, di una sorta di felicità naturale. Un referto che è anche un raro ritratto dell’artista da vecchio, studio obiettivo e insieme indulgente di un’ispirazione esaurita. Ma anche se prigioniero di un corpo colpito dalla malattia e dall’età, dove l’eros non è altro che un’eco malinconica, inquadrato dalla cinepresa di Schifano, Penna rimane un

esempio di vitalità adolescenziale rimasta sorprendentemente intatta persino al suo tramonto, un esempio di autenticità e di purezza resistenti all'assalto del tempo.

L'innocenza ispirata, una certa primitiva e in apparenza ingenua felicità che il film mette in evidenza, sono del resto tratti già consolidati nell'interpretazione dell'opera di Penna sin dagli anni '30. Proprio Pasolini – che al poeta dedicò una lunga fedeltà critica, commentandolo già negli interventi giovanili, in cui parlava di “nuda e candida purezza”<sup>[21]</sup> del poeta, o dei primi anni '50, quando lo chiama “ribelle infantile e assolto”<sup>[22]</sup> paragonandolo a Rimbaud – avrebbe al contrario puntato a mettere in crisi la concezione di una atemporale “grazia” penniana, a contestare insomma l'idea, per seguire alcune osservazioni recenti di Marco Bazzocchi<sup>[23]</sup>, che la sua opera fosse, come aveva detto Piero Bigongiari, un “fiore senza gambo visibile”<sup>[24]</sup>. Già in effetti da un intervento del 1956 Pasolini legge ormai Penna in modo diverso, alla luce di una complessità che mina l'immagine di “puro poeta”, di “mero vivente, capace di conoscenza solo sensibile, o tutt'al più pseudologica”<sup>[25]</sup> che la critica ermetica gli aveva attribuito. Al contrario, vi è in Penna tanto una storia poetica che una vicenda interiore per nulla statica, e tormentata anzi dal sentimento della “colpevolezza di non essere nella coscienza e nella storia: di aver ridotto il mondo a teatro delle vicende e dei trascorsi dell'io”<sup>[26]</sup>, un giudizio che Pasolini avrebbe potuto del resto applicare anche a se stesso. La sua psicologia, “così profondamente lesa da funzionare quasi fuori dall'umano”<sup>[27]</sup>, si manifesta nella capacità unica di maneggiare il contenuto erotico “scabroso, drammatico e scandalizzante”<sup>[28]</sup> della sua poesia. È proprio questa componente che farà nascere tra i due una complicità, nonostante la radicale differenza tra l'eros di Penna, “femminile, androgino, da discreto mistero umbro”, come dice ancora Garboli, e quello virile, sadomasochista, “da flagellazione caravaggesca”<sup>[29]</sup>, di Pasolini.

Nel maggio del 1975 esce *Scritti corsari*, il libro in cui Pasolini ha raccolto i suoi articoli usciti sul “Corriere della Sera” tra il '73 e il '75 e gli scritti critici, perlopiù recensioni, comparsi nello stesso periodo sul settimanale “Tempo”. Il primo di questi brevi saggi, una recensione al libro di Penna *Un po' di febbre* (1973), rivela la visione dell'Italia che Pasolini ha maturato negli anni che conducono alle prove estreme di *Salò* e *Petrolio*. L'attacco è famoso e controverso: “Che paese meraviglioso era l'Italia durante il

periodo del fascismo e subito dopo!”<sup>[30]</sup>. Quella dello scrittore è la descrizione potentemente nostalgica di un corpo luminoso, delle sue forme, del suo paesaggio, dei suoi giovani, dei loro caratteri e comportamenti, e un accorato compianto per il drastico cambiamento che quel corpo ha subito. Sono i ragazzi, gli stessi amati dal poeta che sta recensendo, i veri protagonisti del ragionamento di Pasolini, sono loro la chiave della trasformazione, il metro sul quale misurare l’ampiezza della perdita, i ragazzi nei quali brillava “una intensità e una umile volontà di vita [...], un tale splendore di occhi, una tale purezza in tutto il loro essere, una tale grazia nella loro sensualità, che finivano col costituire un mondo dentro il mondo, per chi sapesse vederlo”<sup>[31]</sup>. Così erano i giovani uomini che vivevano un tempo in quella “Arcadia cristiana” che era per Pasolini l’Italia, l’“umile Italia” anzi, con la sua civiltà di borghi, campagne e città cantata nelle *trenodie* delle *Ceneri di Gramsci* (1957).

In quell’Italia vagheggiata il corpo dei ragazzi e il corpo del paesaggio appaiono legati nella scrittura pasoliniana da un vincolo di autenticità, sono materia di una inappagabile, idealizzante, sentimentalizzata tensione erotica. Nel 1975 tutto questo è ormai solo un’eco spettrale. La diagnosi è nota: “tra il 1961 e il 1975 qualcosa di essenziale è cambiato: si è avuto un genocidio. Si è distrutta culturalmente una popolazione”<sup>[32]</sup>. Tragiche sono infatti per Pasolini le conseguenze di una “mutazione antropologica” – la definizione è diventata proverbiale – che avrebbe strappato l’Italia dal suo millenario assetto contadino e paleoindustriale per proiettarla nel mondo omologato dalla tecnica e dal consumo. Ora, scrive, tutto è laido e pervaso da un mostruoso senso di colpa. I ragazzi sono divenuti “brutti, pallidi, nevrotici”, la stupidità li ha catturati, sono presuntuosi, ghignanti. La recensione a Penna pubblicata in *Scritti corsari* è dunque il *pendant*, simmetrico e rovesciato, dell’esordio della prima parte del libro, un articolo apparso sul quotidiano milanese e dedicato ai “capelloni”<sup>[33]</sup>. Là erano i ragazzi con i capelli lunghi, falsi e imbruttiti, qui sono i ragazzi dalle belle nuche. Due mondi o meglio due corpi che si fronteggiano, secondo una dialettica centrale nell’ultimo periodo della vita di Pasolini e che nello stesso anno trova il suo apogeo luttuoso e terribile nello spaccio sadico dei giovani prigionieri di *Salò* per opera di carnefici loro coetanei.

In una lettera scritta a Penna nel febbraio 1970<sup>[34]</sup>, e poi usata come “segnalibro” per la seconda edizione di *Poesie* pubblicata nello stesso

anno, Pasolini aveva ravvisato nella personalità del poeta una singolare fusione di santità e buffoneria. Ma in cosa consisteva questa santità? “Nel silenzio con cui [Penna] ha rinunciato alla vita”, risponde Pasolini, cercando “il suo godimento altrove, in cose considerate da tutti futili, remote, incomprensibili, infantili e sconvenienti”, e praticando una santità anarchica che riguarda “più la sua *poesia vissuta* che la sua *poesia scritta*”. Ed è la prima a dover “contare veramente, per chi – appunto perché educato e come tolto a se stesso da un lungo amore per la poesia – riesce a intravedere in essa ciò che vale al di fuori di ogni valore: la santità del nulla”<sup>[35]</sup>. È questa paradossale qualità, questo abbandono, incarnati da Penna fino allo sfinimento, che Schifano presenta in *Umano non umano*: una vita esemplare, testimonianza di un’aspirazione al di sopra di ogni distinzione sociale, al di sopra della dignità, del decoro persino, in cui si afferma la strana regalità dell’artista, sovrano malinconico e martire del proprio intransigente universo.

### Ostensione



6 | Fabio Mauri, *Intellettuale*, 1975, con Pier Paolo Pasolini. Foto di Antonio Masotti.

Nei giorni dell’uscita degli *Scritti corsari*, a Bologna si inaugura nel quartiere della Fiera il nuovo edificio della Galleria d’Arte Moderna, progettato in forme brutaliste dall’architetto Leone Pancaldi. La sera del 31 maggio 1975, in cima alle scale che conducono all’ingresso del museo, Pier Paolo Pasolini siede su uno sgabello di fronte a un folto pubblico: indossa una camicia bianca su cui viene proiettato il suo film del 1964 *Il Vangelo secondo Matteo*. Scorrono sul suo petto (lo vediamo nelle immagini del fotografo bolognese Antonio Masotti, le uniche testimonianze visive dell’evento), i protagonisti e i luoghi del film, i volti noti di scrittori e intellettuali che avevano partecipato alle riprese (tra gli altri, Francesco Leonetti, Giorgio Agamben, Natalia Ginzburg, Enzo Siciliano), quella della Vergine straziata dal dolore



7 | Fabio Mauri, *Intellettuale*, 1975, con Pier Paolo Pasolini. Foto di Antonio Masotti.



8 | Fabio Mauri, *Intellettuale*, 1975, con Pier Paolo Pasolini. Foto di Antonio Masotti.

interpretata dalla madre del poeta, Susanna. La performance, dal titolo impegnativo, *Intellettuale*, è opera di Fabio Mauri, amico e compagno di strada dello scrittore fin dai tempi del liceo bolognese. Nelle parole dell'artista, essa "rivela fisicamente la nascita del 'segno intellettuale', dentro il 'corpo' dell'autore. Possiede la precisione tecnica di una radiografia dello spirito"<sup>[36]</sup>.

La colonna sonora è mantenuta a un volume intenzionalmente elevato, così che i dialoghi e il commento musicale sovrastano il brusio della folla acuendo il disorientamento sensoriale di Pasolini. Con il volto in ombra, l'espressione assorta ("Durante l'azione s'irrigidì in uno spasmo duro, di sofferenza. Gli chiesi se si sentiva male. Fece cenno di no con la testa. Poi mi ringraziò a lungo, salutandomi per l'occasione che gli avevo dato di ripensarsi 'dentro' una sua opera. Era l'intenzione di quel mio atto"<sup>[37]</sup>, Pasolini è offerto agli spettatori in una esposizione sintetica, immediata, della sua personalità pubblica e insieme come un'allegoria vivente del ruolo di artista-creatore, luminoso per chi guarda, oscuro per se stesso. È una vera e propria ostensione rituale.

Un mese prima, l'8 aprile a Roma, Mauri aveva presentato una performance con lo stesso titolo nell'ambito di *Oscuramento*, un complesso progetto articolato in sequenza in tre luoghi della città. Protagonista era stato il regista ungherese Miklós Jancsó, all'epoca residente a Roma;





9 | Fabio Mauri, *Intellettuale*, 1975, con Miklós Jancsó. Foto di Claudio Abate.



10 | La Monte Young, Marian Zazeela, performance a L'Attico, Roma 1969.

sul suo petto veniva proiettato il film *Salmo rosso* (*Még kér a nép*, 1971)<sup>[38]</sup>, certamente scelto da Mauri per il suo valore di testimonianza esemplare di una rivolta contro un potere oppressivo. Come scriveva Alberto Boatto nel testo di presentazione della performance, qui il film rappresentava tutte le opere, e il regista “tutti gli autori (gli intellettuali)”, in quella “assolutezza che l’opera anche la più spregevole simula sempre” e che pure fa di essa “una forma di compiutezza, di verticalità buttata fuori dal tempo, sottratta all’usura della durata”<sup>[39]</sup>.

Se l’autore può sperare, creandola, di essersi liberato dell’opera, dando per risolti i problemi e i dubbi che essa ha sollevato, ecco che Mauri glieli rilancia sadicamente addosso, aggiunge Boatto, proiettandoglieli sul torace, come in una radiografia della sua soggettività, della sua coscienza. Più tardi Mauri tornerà sulla performance bolognese, sottolineandovi, oltre il valore appunto “radiografante”, l’imposizione dall’esterno di una volontà di smascheramento, quasi che l’autore coinvolto fosse chiamato a rispondere del suo lavoro nel momento stesso in cui esso si sottraeva al suo controllo. La sua presenza interferisce infatti con la percezione dell’opera, la costringe in una misura nuova, creando sotto gli occhi del pubblico un’inedita unità plastica e temporale, corpo+proiezione+schermo, che si presenta come un vero proprio dispositivo decostruttivo dell’opera stessa, “una



11 | Andy Warhol, *Screen Test (Anne Buchanan)*, fotogramma, 1964.



12 | Nat Finkelstein, *Andy Warhol filma lo screen test di Donyale Luna alla Factory*, 1965.



13 | Dino Pedriali, *Pier Paolo Pasolini*, 1975.

scultura di carne e di luce, un'unità compatta"<sup>[40]</sup> in cui echi cristologici (quella di Pasolini è una "passione"<sup>[41]</sup>), polemica estetica e gesto poetico si sommano in un vero e proprio compendio di temi e ossessioni dei due artisti.

In entrambe le versioni di *Intellettuale* così come nell'intero ciclo delle *Proiezioni* (1975-1980) vengono utilizzati come schermi sia corpi che oggetti inanimati (una bilancia, un ventilatore elettrico, recipienti, ecc.), e vengono proiettate pellicole di maestri del cinema, ad esempio *Metropolis* di Fritz Lang, *Alexander Nevskij* di Eisenstein, *Viva Zapata!* di Elia Kazan<sup>[42]</sup>. L'idea della proiezione dal vivo su corpi non è in sé inedita. Mauri la riprende da spettacoli di danza e concerti di avanguardia del tempo, come quello di La Monte Young e Marian Zazeela tenuto alla galleria L'Attico di Roma nel giugno 1969 e di cui parla Achille Bonito Oliva nel suo libro del 1971 *Il territorio magico*. Sul loro corpo, scrive il critico,

[...] scorre la proiezione di diapositive dipinte a mano dalla Zazeela, che subiscono leggerissime variazioni al limite della percezione, variazioni di colori e spostamenti di singoli segni geometrici. Uno spettacolo in cui la caduta del tempo avviene nella fissità spaziale dei due e nella virtualità dei passaggi delle diapositive, attraverso il sottile sfiamento della voce<sup>[43]</sup>.

Ciò che interessa Mauri nelle sue *Proiezioni* non è tuttavia la dinamica smaterializzante



14 | Dino Pedriali, *Pier Paolo Pasolini*, 1975.



15 | Dino Pedriali, *Pier Paolo Pasolini*, 1975.



16 | Dino Pedriali, *Pier Paolo Pasolini*, 1975.

dei segni luminosi ma da un lato la dimensione fisica del raggio di luce che materializza l'immagine su uno schermo non bidimensionale, a volte di forma irregolare o instabile, e dall'altro la lettura di questo dispositivo come metafora dello scontro tra intenzione estetica e consistenza fenomenologica di corpi e oggetti. In questa nuova dimensione, che è poi in definitiva quella comune alle varie forme di *expanded cinema* praticate sin dagli anni '60 nella scena internazionale, il film perde la sua unità formale, temporale e narrativa tradizionale e viene fruito per frammenti, come esperienza ibrida e delocalizzata. Proprio a questo riguardo, in un suo taccuino del 1975 Mauri accostava significativamente i termini "proiezioni" e "incarnazioni", sottolineando come proprio la diversa dimensione spaziale e performativa nella visione cinematografica delle *Proiezioni* complichino la temporalità della pellicola<sup>[44]</sup>.

In *Intellettuale*, regista e film non solo diventano la stessa cosa, ma a Pasolini viene sottratto il controllo della sua opera e, soprattutto, gli viene impedito di guardarla. Mauri vuole creare le condizioni per una riflessione sull'esperienza creativa e le sue componenti politiche: vuole "responsabilizzare" il regista facendogli sperimentare sulla propria pelle gli effetti del suo lavoro. "Attraverso questo rituale, ho voluto ricordare un fatto ovvio: che le forme di espressione erano solo significati 'reali', cioè impliciti nell'universo morale dell'uomo. Il termine "intellettuale"



17 | Kishin Shinoyama, *Yuko Mishima*, 1966.



18 | Dino Pedriali, *Pier Paolo Pasolini*, 1975.

includeva, per me, questo fatto". Proiettare un film sul suo regista, trasformarne il corpo in uno schermo, era dunque un modo per riflettere in pubblico sulla particolare responsabilità dell'artista, costretto nella circostanza a offrire letteralmente se stesso come supporto, come condizione di esistenza materiale del proprio lavoro.

Il bersaglio implicito delle azioni sceniche e delle installazioni che Mauri progetta nei primi anni '70 è la radicale smaterializzazione dell'esperienza artistica perseguita in varie forme dall'arte concettuale e "processuale" che domina lo scenario artistico a partire dalla seconda metà del decennio precedente. Al radicalismo teorico e all'iconoclastia delle tendenze internazionali (Arte povera inclusa) Mauri oppone una scelta fondata su un'adesione morale ed empatica al Reale e alla Storia, notando più tardi come questo fosse "un assioma non così elementare come sembra per gli interlocutori delle varie scuole 'concettuali'". Il suo scopo, aggiunge

l'artista, era "ricreare un legame 'fisico' tra poesia e mondo fuori della tautologia concettuale, richiamando "pur con diversi mezzi e da provenienze non 'realiste', il concetto *indispensabile* di realtà" (il corsivo è mio) che nell'opera e nel pensiero di Pier Paolo Pasolini era rimasto sempre "instancabilmente centrale, mai trasgredito"<sup>[45]</sup>.

Una rilettura critica di *Intellettuale* non può tuttavia evitare di spingersi oltre queste intenzioni, imposte dalla seduttiva prosa dell'artista come una chiave di interpretazione esclusiva e finora quasi mai messa in discussione. Di fatto, mentre sovraccarica fisicamente il legame tra autore e opera, tra corpo e immagine, tra luce e materia, e si dichiara dunque alla

ricerca di un metodo figurativo capace di contrastare la potenza del simulacro, Mauri riprende in modo tacito, appropriandosene e insieme sottoponendolo a un caratteristico *misreading*, l'impianto formale dei ritratti foto-serigrafici e soprattutto degli *Screen Tests* (1964-1966) di Andy Warhol. Il primo piano, l'inquadratura frontale del volto, in apparenza l'immagine più 'immediata', più resistente alla manipolazione – e per questo associata alla foto segnaletica e al *photomaton* delle cabine automatiche – si rivela in effetti particolarmente adatta alla creazione di una antiespressiva, oggettiva esibizione della presenza dell'artista, un tratto questo visibile in numerosi lavori di artisti italiani dello stesso periodo che utilizzano la stessa formula, da *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967) di Giulio Paolini, a opere di Giovanni Anselmo (*Lato destro*, 1970), Giuseppe Penone (*Rovesciare gli occhi*, 1970) o Gilberto Zorio (*Odio*, 1971)<sup>[46]</sup>.

Mauri – e questa è la sostanza del suo *misreading* – sembra leggere implicitamente in Warhol (come del resto molti all'epoca, da Pasolini stesso, che ne scrisse proprio nel 1975<sup>[47]</sup>, a Barthes qualche anno dopo)<sup>[48]</sup> il trionfo della pura superficie, di una frontalità inespressiva, non articolata. Vi oppone la stessa logica derivata dagli esercizi spirituali e dal teatro didattico gesuita che anima le sue azioni sceniche più famose, come *Cosa è il fascismo* (1971). Esercizi spirituali dove l'esercitante, come ora lo spettatore, è sollecitato a rivivere la Passione di Cristo mediante un procedimento di immedesimazione basato anzitutto su corpo e affetti.

Per questo, scrive Mauri nel 1971:

Rivivere due volte lo stesso (o quasi) evento trova più modificato l'osservatore che l'evento stesso. L'osservatore non può essere ricostruito, nemmeno per approssimazione, come l'evento. Lo spazio culturale in cui ha proseguito a vivere, contro ogni resistenza della sua volontà di capire, lo fa partecipe di profonde modificazioni. Un'opinione patristica spiega l'Apocalisse come giudizio non di Dio ma dell'uomo sugli atti e i sensi della propria vita ripresentati a lui esattamente nella successione di quando erano accaduti e con le loro attenuanti, però in pubblico. La socialità in questo caso garantisce per tendenza il successo della precisione critica, cioè quasi della verità<sup>[49]</sup>.

*Intellettuale* si presenta dunque come un dispositivo ermeneutico della stessa opera pasoliniana, trasposta su un piano discorsivo inedito, in cui la dissezione linguistica del meccanismo della rappresentazione si attua in parallelo a una presentazione di carattere 'estatico' e performativo del suo corpo. La proiezione si rivela così nell'interpretazione di Mauri uno strumento di demistificazione sia dello stile warholiano - identificato con quello del tardocapitalismo consumista e riletto *d'après* Marcuse come espressione di una condizione reificata, "a una dimensione" -, che del coevo dibattito sulla posizione sociale dell'artista e dell'arte come istituzione sociale in genere. Rispetto a queste due dimensioni tanto lo scrittore che l'artista adottano risolutamente il registro brechtiano dello straniamento, della discontinuità, nel caso di Pasolini senza far ricorso a una poetica dello choc giudicata fallimentare in partenza, e in quello di Mauri rifiutando l'essentialismo concettuale in nome di una visione alternativa, allegorica e creaturale, della modernità. In entrambi i casi, distanziandosi dalla neoavanguardia e dalle sue strategie.

La proiezione cerca in definitiva di far emergere e allo stesso tempo sanare in senso terapeutico l'irrimediabile frattura tra simulacro e realtà, prendendo in prestito il dispositivo degli *Screen Tests* (che può essere ricondotto alla sequenza presenza → camera → film → proiezione) per invertirne la direzione e ribaltarlo su se stesso (camera → film → proiezione → presenza), al fine di trasformarlo in una macchina per produrre un'allegoria vivente anziché il definitivo trionfo dell'inorganico. La 'realtà' corporea del poeta diventa così materia dell'opera. Invertendo il processo formale warholiano, letto in senso riduttivo come alienazione, come straniamento terminale del soggetto a se stesso, cercando di ridare un corpo al dispositivo cinematografico, Mauri offre allo spettatore qualcosa di solo in apparenza non consumabile: lo spessore esistenziale dell'artista.

### **Autoscopia**

Il 28 e 29 ottobre 1975, il giovane fotografo Dino Pedriali, allora esordiente, scatta una serie di fotografie di Pasolini nella casa di campagna del poeta a Chia, vicino Viterbo. Pedriali era assistente del gallerista torinese Luciano Anselmino, che aveva commissionato nel 1973 ad Andy Warhol alcuni ritratti di Man Ray, poi esposti nella sua galleria, e l'anno successivo *Ladies and Gentleman*, l'importante serie di

dipinti e serigrafie, basata su polaroid, concepita intorno al tema dei travestiti e delle *drag queens* newyorchesi<sup>[50]</sup> ed esposta nella omonima mostra di Warhol al Palazzo dei Diamanti di Ferrara nell'ottobre del 1975.

Proprio a proposito di questa serie Pasolini aveva scritto il suo ultimo testo dedicato all'arte, *Ladies and Gentlemen*, poi pubblicato postumo nel maggio 1976 nel catalogo della mostra di Warhol alla galleria milanese di Anselmino.

Pasolini vi scriveva di due "ordini" o "strati" sovrapposti presenti nelle serigrafie dell'artista americano: "sulla superficie bianca viene fatta prima esplodere la realtà (fisica, psicologica, sociologica): e poi, sui suoi ultimi, consunti brandelli, diviene incollata l'*affiche* funebre che la fissa nel suo attimo inestinguibile di pura vitalità"<sup>[51]</sup>. "L'ontologia formale e l'ontologia psicologica [...] violentemente aggressiva e disperatamente impotente"<sup>[52]</sup> di cui parla il poeta-regista ricorda la dialettica evocata dalla performance di Fabio Mauri così come il doppio movimento di attrazione e divergenza tra poesia vissuta e poesia scritta che Pasolini, come abbiamo visto, individuava nell'opera di Penna.

Durante un incontro a Fregene in agosto nella casa di Anselmino e Pedriali dove Pasolini si era recato per incontrare Man Ray, lì ospite<sup>[53]</sup>, il giovane fotografo gli propone di ritrarlo. L'appuntamento decisivo avviene ad ottobre, dapprima a Roma e poi a Sabaudia, sul mare a sud di Roma, nella casa che Pasolini divideva con Moravia.

Le fotografie mostrano lo scrittore e regista in casa, intento a scrivere, o in jeans, camicia e occhiali scuri, in giro per le strade della cittadina littoria o accanto alla sua Alfa Romeo GT, l'automobile-simbolo con cui Pino Pelosi straziò il suo corpo nella notte tra l'1 e il 2 novembre.

Un nuovo appuntamento viene concordato tra i due per la settimana successiva, a Chia, nella casa di campagna dove Pasolini si rifugiava a scrivere. In un primo gruppo di fotografie<sup>[54]</sup>, Pedriali mostra Pasolini al suo tavolo da lavoro, chino su un manoscritto - l'immagine cliché dell'intellettuale - o mentre disegna sul pavimento profili di Roberto Longhi, suo professore di storia dell'arte a Bologna nei primi anni '40.

Una seconda serie, scattata alla fine della giornata, presenta una scena molto diversa: osservato dall'esterno, Pasolini appare nudo nella sua stanza, sorpreso nella sua intimità. Sarebbe stato lo stesso Pasolini a chiedere a Pedriali di fotografarlo così, secondo la testimonianza di quest'ultimo riferita da Barth David Schwartz:

Domani mi fotograferai nudo [...]. Ti chiedo soltanto di riprendermi come di sorpresa, o come se io fossi inconsapevole della presenza del fotografo. Solo a un certo momento arriverò a capire che qualcuno mi sta guardando di nascosto<sup>[55]</sup>.

Contro ogni apparenza, le immagini sono dunque il risultato di una richiesta esplicita e di una complicità stabilita in anticipo tra il modello e il fotografo. Il desiderio di Pasolini di essere rappresentato si unisce a quello di Pedriali di farsi strumento di questa autorappresentazione: la strutturale ambivalenza del mezzo fotografico, la sua esitazione tra verità e finzione, dà ai nudi – formalmente simili a immagini ‘rubate’ da un paparazzo – il valore di una consapevole messa in scena.

Le fotografie ci mostrano nudi intimi, obiettivi. Sono state scattate – è un aspetto interessante – in due diverse condizioni di luce: prima del tramonto, con il cielo ancora chiaro, le mura esterne della casa visibili e l'interno illuminato dalla luce naturale, e subito dopo, con le finestre ritagliate nella facciata ormai scura e l'interno rischiarato dall'illuminazione elettrica. Ha detto Pedriali:

Gli dissi allora che volevo aspettare che facesse buio, per riprenderlo alla luce di una sola lampada, all'interno. Come a invadere ulteriormente la sua privacy, catturare la sensazione di una spia che osservava dall'esterno<sup>[56]</sup>.

Secondo un'opinione condivisa dalla critica più recente<sup>[57]</sup>, le fotografie commissionate a Pedriali avrebbero dovuto essere incluse in *Petrolio*, il grande romanzo rimasto incompiuto al momento della morte di Pasolini e pubblicato in forma frammentaria nel 1992.

Se la sessualità e l'omosessualità giocano nel libro un ruolo decisivo, l'autorappresentazione ne rappresenta un elemento chiave, testimonianza di una compenetrazione tra corpo dell'autore e corpo dell'opera, tra



biografia e scrittura, ottenuta *in primis* con la mediazione dal senso della vista<sup>[58]</sup>.

Si prenda ad esempio il sogno raccontato nell'appunto 17, *La ruota e il perno*<sup>[59]</sup>, dove Pasolini rivela il mondo onirico del protagonista Carlo in una visione oscura e premonitrice.

Il personaggio è legato a una ruota, come quelle "riprodotte nelle illustrazioni che rappresentano le torture della Santa Inquisizione", ma per un fenomeno di autoscopia osserva se stesso: "Carlo era legato, nudo, alla ruota. Ma, come accade nei sogni, l'essere lì, legato e nudo, era contemporaneamente un'azione e la contemplazione di essa. Carlo era legato nudo a quella ruota, e, contemporaneamente, vi si vedeva".

Nella stessa fenomenologia autoscopica possono essere fatte rientrare anche le fotografie scattate da Pedriali, la cui diversa esposizione diurna e notturna, come si è detto, potrebbe riflettere la doppia incarnazione, o la schizofrenia, di Carlo – il "Carlo di Tetis" e il "Carlo di Polis" – annunciata nell'*Appunto 2* di *Petrolio*, nel quale si legge tra l'altro come, dopo aver perso i sensi, Carlo osservasse ai suoi piedi

[...] il proprio corpo supino: ecco il suo viso pallido, quasi bianco o giallastro di adenoideo, la fronte di persona intelligente e ostinata sotto i capelli lisci e incolori, che, nella sgradevole circostanza, si erano un po' scomposti, in modo ridicolo, ecco gli occhi tondi e cerchiati, che, non protetti dagli occhiali (che nella caduta si erano sfilati dal naso, e giacevano lì accanto, con le loro sottili stanghette di metallo) parevano denudati e troppo espressivi<sup>[60]</sup>.

Presentandosi nudo, esaminato da uno sguardo estraneo che è anche il suo, Pasolini offre una testimonianza vertiginosamente narcisista di un corpo che è anche un corpo-testo: l'uomo in carne ed ossa che scrive *Petrolio* ne diventa elemento finzionale, sua *figura*.

L'inserimento della fotografia in un contesto letterario – una modalità ibrida cui si applicherebbe oggi il termine *iconotesto* – non era un procedimento nuovo per Pasolini. Nei giorni del suo incontro con Pedriali lo scrittore consegna infatti all'editore Einaudi *La Divina Mimesis*, un testo

scritto in gran parte più di dieci anni prima, tra il 1963 e il 1965, frammento di un progetto molto più ambizioso che riprendeva lo schema del poema dantesco trasportandolo nella biografia dell'autore.

Pasolini immagina in effetti un viaggio nell'aldilà eleggendo se stesso come guida, sia pure un sé più antico: Virgilio è in effetti un doppio del 'poeta civile' che era stato negli anni '50, con la sua passione per il popolo, la storia, l'ideologia, che Pasolini-Dante vede ormai nella luce della fine inevitabile di un'epoca.

Una sezione della *Divina Mimesis*, intitolata *Iconografia ingiallita (per un "Poema fotografico")*, allinea una serie di venticinque fotografie di cronaca politica, sociale e letteraria contemporanea, di personaggi noti o anonimi, di partigiani e di fascisti, che compongono nel loro insieme una autobiografia ideale di Pasolini.

La selezione comprende fotografie delle manifestazioni di Reggio Emilia contro il governo Tambroni nel 1960, la tomba di Gramsci a Roma, ritratti di Gianfranco Contini, Carlo Emilio Gadda (insieme a Pasolini), Sandro Penna, secondo una "logica" che l'autore definisce "meglio che di una illustrazione, di una (peraltro assai leggibile) 'poesia visiva'"<sup>[61]</sup>.

In quello stesso 1975 appaiono altri due libri – *Barthes par Roland Barthes* di Roland Barthes e *Lettura di un'immagine* (poi rinominata *Romanzo di figure* e infine *Nuovo romanzo di figure*) di Lalla Romano<sup>[62]</sup> – in cui la fotografia gioca un ruolo decisivo. Entrambi utilizzano immagini tratte dagli archivi familiari dei loro autori, ma i loro approcci sono molto diversi.

Mentre il testo di Barthes è frammentario, cronologicamente espanso, e comprende fotografie di famiglia e scatti anonimi, il corpus di fotografie commentate da Romano è compatto e coerente: le immagini sono tutte scattate da suo padre Roberto tra il 1904 e il 1914, e tutte rappresentano Lalla o sua madre<sup>[63]</sup>.

In tutti e due i libri tuttavia la questione è sempre la relazione tra l'io narrante, la sua localizzazione biografica e temporale e l'io fotografato nel passato. Una relazione che Barthes articola sotto il duplice segno di una "inquietante familiarità" e di una scissione:

Il repertorio di immagini agisce come un medium e mi mette in rapporto con l'es del mio corpo; suscita in me una specie di sogno opaco, le cui unità sono denti, capelli, naso, una magrezza delle gambe con le calze lunghe che non mi appartengono, senza peraltro appartenere a nessuno tranne me: eccomi allora in uno stato di inquietante familiarità: *vedo* la crepa del soggetto (proprio ciò di cui non posso dir nulla). Ne consegue che le fotografie di gioventù sono allo stesso tempo molto indiscrete (è il disotto del mio corpo che si offre a una lettura) e molto discrete (non è di "me" che parlano)[64].

L'immagine fotografica testimonia dunque non solo la preistoria dell'io, ma viene iscritta da Barthes in una oscillazione dialettica distacco/appartenenza che la investe e la attraversa di continuo, fin nel presente, in una latente schizofrenia non lontana dalla dinamica interna di *Petrolino*.

Pur se iscritte nella dialettica autore-personaggio e quindi nella prospettiva di un iconotesto non realizzato, non è facile d'altro canto sfuggire al fascino funebre e premonitorio che emana dalle fotografie di Pedriali, segnate come sono, per noi che le guardiamo oggi, dal presentimento della morte imminente del poeta.

Al tempo stesso esse testimoniano un interesse per la messa in scena di sé di cui troviamo tracce nella cultura visiva di artisti e letterati contemporanei di Pasolini, secondo una modalità in cui "l'artista pone se stesso al centro di un trivio fra il proprio corpo, il suo mascheramento teatrale e la riproduzione fotografica dell'evento come testimonianza di un'azione performativa e, nel contempo, santino narcisistico-sacrificale"[65].

Alcuni esempi di questa attitudine sono il ritratto dello scrittore Yuko Mishima, fotografato nel 1966 da Kishin Shinoyama nei panni di un San Sebastiano martirizzato, motivo iconografico che ossessionava l'autore giapponese; gli autoritratti di Urs Lüthi, che visualizzano il doppio androgino dell'artista; le immagini di Luigi Ontani, che nei primi anni '70 si presenta nudo in una serie di *tableaux vivants* fotografici, in pose desunte dalla storia dell'arte, dal San Sebastiano di Guido Reni al caravaggesco Bacchino.

Sono tutti esempi che ci ricordano – contro ogni retorica dell'autenticità, contro ogni tentazione di identificare soggetto e immagine, autore e rappresentazione – l'ambivalenza costitutiva dell'autoritratto e dell'immagine fotografica in genere, il significato allegorico del nudo e la relazione con il suo correlato, il corpo spogliato.

Esporre il proprio corpo allo sguardo degli altri segna tanto un'affermazione quanto una sottrazione a se stessi. L'autore entra nella propria morte: Pasolini si offre allo sguardo di Pedriali, e al nostro, come oggetto del proprio desiderio narcisistico.

Trasportando l'immagine del proprio corpo nudo nel romanzo, Pasolini avrebbe creato un iconotesto in cui non sarebbero più stati in questione né l'archivio familiare né l'archeologia dell'io, ma una trionfante istantanea della propria intimità, esposta a uno sguardo anonimo, dall'esterno.

Un testo-corpo offerto alla lettura. L'identificazione o, per meglio dire, l'unione mistica tra opera e autore che Fabio Mauri aveva ricercato nel teatro allegorico gesuita, e che lo aveva condotto al dispositivo delle *Proiezioni*, diventa nelle fotografie per *Petrolio* l'evocazione di un'identità sfuggente ed enigmatica. Il 'doppio corpo' dell'artista, corpo carnale e corpo poetico, corpo immaginale e corpo desiderante, è destinato a non ritrovare mai la propria unità: ciò che rimane è il fantasma seducente di un impossibile ricongiungimento.

---

## Note

[1] Cfr. Pasolini 2005. Il film riprende il formato del *cinéma vérité* e in particolare il suo prototipo, *Chronique d'un été* (1960) di Edgar Morin e Jean Rouch.

[2] Si vedano, ad esempio, le annotazioni sul dualismo tra "Autorità" e "individuale e violenta Libertà" in Ungaretti, sulla sua "tanto incarnata fiducia nella poesia, e nella letteratura", sulla sua oscillazione esistenziale quanto poetica definita dalla doppia triade di aggettivi "timido, ribelle, torbido" e "puro, libero, felice" ritrovata nella poesia *Gridasti: soffoco* (da *Un grido e paesaggi*), in *La nuova "allegria" di Ungaretti* [1953], ora in Pasolini 1999a, 443-444. Si veda anche il lungo saggio *Un poeta e Dio* compreso in *Passione e ideologia* [1960], ivi, 1092-1114, e la sua accanita disamina della peculiare religiosità ungarettiana.

[3] In una più tarda nota Pasolini parlerà appunto di "innocenza (meravigliosa)" di Ungaretti, "imbarazzante, perché, come ogni vera innocenza, è spudorata", v. Pier Paolo Pasolini, *Imbarazzante innocenza* [1960], 1999a 1268-1269.

[4] L'intervista venne realizzata a Venezia il 26 ottobre 1967 e poi trasmessa dalla RAI nella rubrica *Incontri* nel giugno 1968 col titolo *Un'ora con Ezra Pound*. V. Ronsisvalle 1985.

[5] Si vedano ad esempio *Alcuni poeti* [1973], in Pasolini 1999a, 1773-1777; *Campana e Pound* [1973], in Pasolini 1999a, 1961-1964; *Alcuni poeti* [1974], in Pasolini 1999a, 2029-2030.

[6] *Campana e Pound*, in Pasolini 1999a, 1964.

[7] *Un poeta e Dio [Campana e Pound]*, in Pasolini 1999a, 1101-1104.

[8] Barthes 1968, 51,

[9] Cfr. Virtanen 2017, 27-53.

[10] Adorno 1957, 49.

[11] Ivi, 57. Sul carattere e valore della poesia in epoca moderna si veda l'ampia e sottile analisi di Mazzoni 2005.

[12] Lautréamont [1870] 1990, 465.

[13] Theodoropoulou 2015, 106.

[14] Mazzoni 2005, 144.

[15] Adorno 1970, 245.

[16] Ungaretti 1966, 842-843.

[17] Il film fu presentato il 1 settembre 1969 alla Mostra del Cinema di Venezia. Sul cinema di Schifano cfr. Calò 2002 e Di Marino 1999; su Umano non umano cfr. anche Perretta 2000. Giudizi d'epoca sull'attività cinematografica di Schifano tra anni '60 e '70 sono in Bertetto 1970 e Luginbühl 1974.

[18] Aprà-Spila 1969, 261.

[19] Cfr. Pecora 1984, 11-13. Cfr. anche Pecora 1997.

[20] Garboli 1984, 38. Sulla personalità e la poetica erotica di Penna cfr. Garboli 1996 e Marcheschi 2007.

[21] *Collezioni letterarie* [1942], in Pasolini 1999a, 28.

[22] *"Gli appunti" di Sandro Penna* [1950], ivi, 352.

[23] Cfr. Bazzocchi 2018.

[24] Cfr. Troncale 2014.

[25] *Penna. Una strana gioia di vivere* [1956], in Pasolini 1999a, 1132.

[26] Ivi, 1137.

[27] Ivi, 1138.

[28] Ivi, 1139.

[29] Garboli 1984, 45.

[30] Sandro Penna: "Un po' di febbre" [1973], in Pasolini 1999a, 421; altri testi su Penna sono *Gli appunti di Sandro Penna*, ivi, 349-52; ["Segnalibro" in S. Penna, "Tutte le poesie", 1970], ivi, 2543-44. L'articolo *Il mio Accattone in Tv dopo il genocidio* è in Pasolini 1999b, 674-80.

- [31] Sandro Penna: "Un po' di febbre", cit., in Pasolini 1999a, 422.
- [32] *Il mio Accattone in Tv dopo il genocidio*, cit., 676.
- [33] *7 gennaio 1973. Il "discorso dei capelli"*, in Pasolini 1999b, 271-277. Su questo testo e le sue implicazioni cfr. Bazzocchi 2005, 11-33.
- [34] Pasolini a Sandro Penna, febbraio 1970 (Pasolini 1988, 664-665).
- [35] "*Segnalibro*" in *S. Penna, Tutte le poesie*, in Pasolini 1999a, p. 2544.
- [36] Il titolo fa riferimento sia alla figura di Pasolini sia al valore di "esperienza intellettuale" attribuito da Mauri al suo lavoro. V. Mauri [1985] 2008a, 205. Sulla performance v. Da Costa 2018, 183-209.
- [37] Mauri [1985] 2008b, 202.
- [38] Cfr. Christov-Bakargiev-Cossu 1994, 152-153; Da Costa 2018, 179-183. Cfr. anche Mauri 1995.
- [39] Boatto 1975, s.i.p.
- [40] Mauri 2008, 206
- [41] Ivi, 205.
- [42] Cfr. Da Costa 2018, 200-201.
- [43] Bonito Oliva 1971, 77.
- [44] Mauri, taccuino n. 12, datato 1975 (Archivio Studio Fabio Mauri, Roma), cit. in Da Costa 2018, 200.
- [45] Mauri 1985, 206.
- [46] Sulla diffusione in Italia del motivo dell'autoritratto fotografico v. Belloni 2018, 15-16.
- [47] Cfr. Pasolini 1975b e Del Puppo 2019.
- [48] Cfr. Barthes 1980.
- [49] Mauri [1973] 2008, 31. Sull'importanza degli esercizi spirituali Mauri [1971] 2008, 21-22, dove si legge: "Per nutrire orrore dell'inferno, ci si concentra sui suoi mali, sperimentando fisicamente per qualche attimo l'ustione del fuoco".
- [50] Cfr. per questa vicenda Schwartz 2017 (edizione Kindle).
- [51] Pasolini 1975b, 2712.
- [52] Ivi, 2714.
- [53] La vicenda è ricostruita in Del Puppo 2019, 50, e in Schwartz [2017] 2020 (v. in particolare il capitolo *Dissolvenza in nero*, edizione Kindle).
- [54] La sequenza venne pubblicata in Pedriali 1975, quindi riedita in Pedriali 2011. Sulla cronologia v. Belpoliti 2020, 59-60 e 131-133.
- [55] Schwartz 2017 (edizione Kindle).
- [56] Pedriali cit. in Schwartz 2017 (edizione Kindle).
- [57] Cfr. Bazzocchi 1998, 38-39; Belpoliti 2010, 59-85
- [58] V. Siti 1998, LXXXIII-LXXXIV, a proposito della onnipresenza dello "spessore biografico" tra "gli elementi formali della scrittura" nell'ultimo Pasolini.

[59] Pasolini 1992, 1252-1257.

[60] Ivi, 1152.

[61] Pasolini 1975, 1071.

[62] Barthes 1975; Romano 1975 (poi rinominato nelle edizioni successive *Romanzo di figure* e quindi *Nuovo romanzo di figure*).

[63] "Informazioni utili (se non indispensabili) sono le seguenti: tutte le fotografie qui raccolte sono state fatte dalla stessa persona (mio padre) e quasi tutte nello stesso luogo (il mio paese natale) nel giro di una decina d'anni: tra il 1904, anno del matrimonio dei miei genitori, e il 1914, anno fatale" (Romano 1975, IX).

[64] Barthes 1975, 9.

[65] Cfr. Casi 2005, 280.

---

## Bibliografia

Adorno [1957] 1979

T. W. Adorno, [*Rede uber Lyrik und Gesellschaft* (1957), in Id., *Noten zur Literatur*, I, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1958], *Discorso su lirica e società*, in Id., *Note per la letteratura. 1943-1961*, traduzione di E. De Angelis, Torino 1979, 46-64, 49

Adorno [1970] 2009

T. W. Adorno, *Teoria estetica* [1970], nuova edizione a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Torino 2009.

Aprà Spilla 1969

A. Aprà, P. Spila, *Trilogia per un massacro*, "Cinema e film" III, 9 (1969), 260-265.

Barthes [1968] 1988

R. Barthes, *La morte dell'autore* [1968], in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV* [1984], traduzione di Br. Bellotto, Torino 1988, 51-56.

Barthes [1975] 1980

R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes* [1975], traduzione di G. Celati, Torino 1980.

Barthes [1980] 1985

R. Barthes, *L'arte, questa vecchia cosa...* [1980], in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino 1985, 194-203.

Bazzocchi 1998

M. A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Milano 1998.

Bazzocchi 2005

M. A. Bazzocchi, *Corpi che parlano*, Milano 2005.

Bazzocchi 2007

M. A. Bazzocchi, *I burattini filosofici. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano 2007.

Bazzocchi 2018

M. A. Bazzocchi, *Penna, Pasolini, Garboli e la santità del nulla*, in S. Gentili e S. Giovannuzzi (a cura di), *Sandro Penna (1906-1977). Quarant'anni dopo*, Genova 2018, 97-104.

Belloni 2018

F. Belloni, *Stampo virile. Vettor Pisani e Claudio Abate nel 1970*, "Studi di Memofonte" 21 (2018), 3-41.

Belpoliti 2010

M. Belpoliti, *Pasolini in salsa piccante*, Milano 2010.

Bertetto 1970

P. Bertetto, *Il cinema dell'utopia*, Salerno 1970.

Boatto 1971

A. Boatto, "ritorno indietro" / "ritorno in avanti", in *Fabio Mauri. Oscuramento*, catalogo della mostra di Roma, Cannaviello studio d'arte, 8 aprile 1975, s.i.p.

Bonito Oliva [1971] 2009

A. Bonito Oliva, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte [1971]*, a cura di St. Chiodi, Firenze 2009.

Calò 2002

G. Calò, *Trilogia d'artista. Il cinema di Mario Schifano*, Roma 2002.

Casi 2005

S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Milano 2005.

Christov-Bagarkiev Cossu 1994

C. Christov-Bagarkiev e M. Cossu (a cura di), *Fabio Mauri. Opere e azioni, 1954-1994*, catalogo della mostra di Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 21 giugno-5 ottobre 1994, Milano 1994.

Da Costa 2018

V. Da Costa, *Fabio Mauri. Le passé en actes / The Past in Acts*, Dijon 2018.

Del Puppo 2019

D. Del Puppo, *Pasolini Warhol 1975*, Milano-Udine 2019.

Di Marino 1999

B. Di Marino, *Sguardo inconscio azione: cinema sperimentale e underground a Roma, 1965-1975*, Roma 1999.

Garboli 1984

C. Garboli, *Penna Papers*, Milano 1984.

Garboli 1996

C. Garboli, *Penna, Montale e il desiderio*, Milano 1996.

*Cinema underground oggi* 1974

*Cinema underground oggi*, a cura di Sirio Luginbühl, Padova 1974.



Lautréamont [1870] 1990

I. Ducasse, comte de Lautréamont, *Poésies*, II [1870], in Id., *I canti di Maldoror. Poesie. Lettere*, a cura di L. Binni, Milano 1990, 445-481.

Marcheschi 2007

D. Marcheschi, *Sandro Penna: corpo, tempo e narratività*, Cava de' Tirreni-Avagliano 2007.

Mauri [1971] 2008

F. Mauri, *Note tecniche comunque disorganiche sull'azione "Che cosa è il fascismo"* [1971], in F. Mauri, *Scritti in mostra. L'avanguardia come zona, 1958-2005*, a cura di F.A. Miglietti, Milano 2008, 21-24.

Mauri [1973] 2008

F. Mauri, *Esercizi spirituali*, in *Der Politische Ventilator* [1973], poi in F. Mauri, *Scritti in mostra. L'avanguardia come zona, 1958-2005*, a cura di F.A. Miglietti, Milano 2008, 31.

Mauri [1985] 2008a

F. Mauri, *Intellettuale* [1985], in F. Mauri, *Scritti in mostra. L'avanguardia come zona, 1958-2005*, a cura di F.A. Miglietti, Milano 2008, 205-206.

Mauri [1985] 2008b

F. Mauri, *Rapporto di un curatore. Pasolini* [1985], in F. Mauri, *Scritti in mostra. L'avanguardia come zona, 1958-2005*, a cura di F.A. Miglietti, Milano 2008, 197-204.

Mauri 1995

F. Mauri, *Un pragmatico del passato*, in *Passione e dialettica della scena. Studi in onore di Luigi Squarzina*, Roma 1995, 81-87.

Mauri 2008

F. Mauri, *Scritti in mostra. L'avanguardia come zona, 1958-2005*, a cura di F.A. Miglietti, Milano 2008.

Mazzoni 2005

G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna 2005.

Pasolini [1973] 1999

P.P. Pasolini, *Campana e Pound*, 1973, poi in *Descrizioni di descrizioni*, Milano 1979, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, 2029-2030.

Pasolini [1974] 1999

P.P. Pasolini, *Alcuni poeti*, 1974, poi in *Descrizioni di descrizioni*, Milano 1979, ora in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1999, 1773-1777.

Pasolini [1975] 1998

P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis* [1975], ora in Id., *Romanzi e racconti II. 1962-1975*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 1069-1158.

Pasolini [1975] 1999

P.P., *Ladies and Gentlemen* [1975], in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, introduzione di P. Bellocchio, Milano 1999, 2710-2714.

Pasolini 1988

P.P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, Torino 1988.

Pasolini [1992] 1998

P.P. Pasolini, *Petrolio*, Torino 1992, ora in Id., *Romanzi e racconti II. 1962-1975*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, 1159-1830.

Pasolini 1999a

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

Pasolini 1999b

P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, introduzione di Piergiorgio Bellocchio, Milano, 1999.

Pasolini 2005

P.P. Pasolini, *Comizi d'amore*, a cura di G. Chiarocossi, M. D'Agostini, Milano 2005.

Pecora 1984

E. Pecora, *Sandro Penna. Una biografia*, Milano 1984.

Pecora 1997

E. Pecora (a cura di), *Una strana gioia di vivere. Sandro Penna poeta a Roma*, Milano 1997

Pedriali 1975

*Pier Paolo Pasolini. Fotografie di Dino Pedriali*, Roma 1975.

Pedriali 2011

*Pier Paolo Pasolini. Fotografie di Dino Pedriali*, Monza 2011.

Peretta 2000

G. Perretta, *Immagine e solitudini del poeta-fanciullo*, in F. Bernardini Napoletano (a cura di), *Sandro Penna. Una diversa modernità*, Roma 2000, 125-146.

Romano 1975

L. Romano, *Lettura di un'immagine*, Torino 1975.

Ronsisvalle 1985

V. Ronsisvalle, *Pasolini e Pound*, "Galleria" XXV (1985), 171-173.

Schwartz [2017] 2020

B. D. Schwartz, *Pasolini Requiem* [2017], traduzione P. Barlera, Milano 2020.

Siti 1998

W. Siti, *Tracce scritte di un'opera vivente*, introduzione a P.P. Pasolini, *Romanzi e racconti I. 1946-1961*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, IX-XCII.

Theodoropoulou 2015

V.Theodoropoulou, *La poésie par tous et pour tous*, in "Marges. Revue d'art contemporain" 21 (2015), 106-115.

Troncale 2014

G. Troncale, *Il gambo visibile. Le radici della poesia di Sandro Penna*, "Studi Novecenteschi" 87 (2014), 119-127.

Ungaretti [1966] 1974

G. Ungaretti, *Delle parole estranee e del sogno di un universo di Michaux e forse anche mio* [1966], in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano 1974, 842-844.

Virtanen 2017

J. Virtanen, *Poetry and Performance During the British Poetry Revival 1960-1980*, London 2017.

\*Una prima versione di questo saggio è stata presentata in francese nel convegno *L'espace des images. Art et culture visuelle en Italie, 1960-1975*, a cura di Stefano Chiodi e Valérie Da Costa, Istituto italiano di cultura, Parigi, 8 novembre 2019, i cui atti sono in corso di pubblicazione presso Manuella Éditions, Paris.

---

## English abstract

In Italy in the 60s and 70s, poetry and the very image of poets underwent a radical metamorphosis. The body of the poet becomes fully visible for the first time thanks to new media (photography, cinema, television) and their mass diffusion, while the poetic experience allows closed literary circles to open themselves to other arts in search of a new intertextual dimension. The transformation of the poet into a performer is part of a widespread trend to dissolve the borders between various media, traditions, and contexts. Poetry – like the visual arts, theater, music, dance, etc. – is featured in art magazines and performed in public places, as well as in cinema and on television screens. The essay examines this transformation in a series of exemplary cases where the body of the poet becomes the object of the attention of other artists: Giuseppe Ungaretti and Pier Paolo Pasolini in *Comizi d'amore* (1964), Mario Schifano and Sandro Penna in the experimental film *Umano non umano* (1969), Pasolini again in a performance by Fabio Mauri (*Intellettuale*, 1975), and Dino Pedrali's intimate series of photographs shot just two days before Pasolini's death in 1975.

*keywords* | poetry; media; body; performance; cinema; spectacle; intertextuality



la rivista di **engramma**  
maggio **2021**  
**181 • Vedere, Pasolini**

**Editoriale**

Andrea Cortellessa, Silvia De Laude

**Il demone del non finito**

Alessandro Zaccuri

**Pittografie del Verbo**

Luca Scarlini

**Una Roma sentimentale**

Lorenzo Morviducci

**Doppio movimento**

Arianna Agudo, Ludovica del Castillo

**“Un romanzo aperto verso l’avvenire”?**

Silvia De Laude

**Sintagmi di vita e paradigma di morte**

Georges Didi-Huberman, nota introduttiva  
di Andrea Cortellessa

**La rabbia di Pasolini**

Flaminia Albertini

**Le ombre immobili**

Roberto Chiesi

**Traduzione e soggettività**

Gianfranco Marrone

**Le cose e le immagini**

Davide Luglio

**Pier Paolo Pasolini e Roland Barthes**

Corinne Pontillo

**Pasolini, autoritratto per voce sola**

Gian Maria Annovi

**Pasolini fumettista**

Daniele Comberiatì

**Nota a un libro fatto anche di note**

Walter Siti

**Sopravvivere per ingiallire**

Marco Antonio Bazzocchi

**Romanzi per figure**

Andrea Cortellessa

**“Come qualcuno che mi spia di nascosto”**

Giovanni Giovannetti

**Dalla voce alla presenza**

Stefano Chiodi

€ 12 i.i.

