

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.engramma.it](http://www.engramma.it)

*sede legale*

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

# 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.

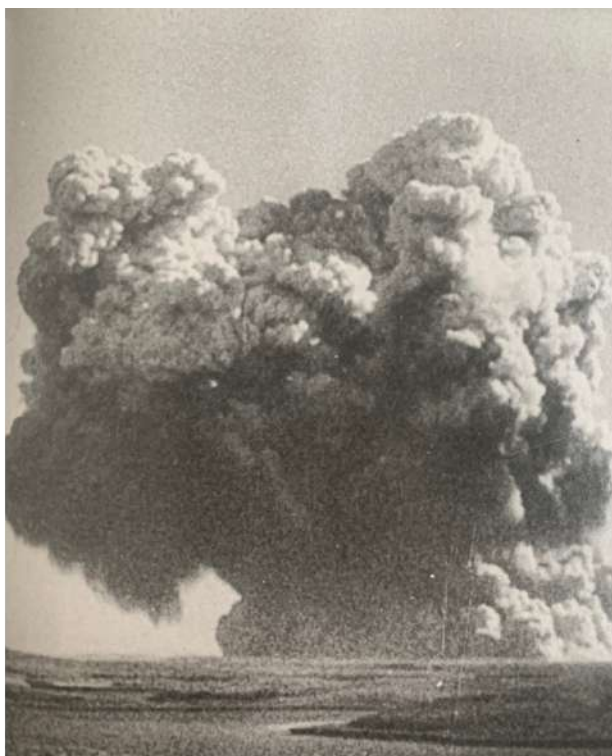
Non mi addentro su questo terreno (rimando piuttosto a Giovannetti [1998] 2008 e Zublena 2010) e mi limito qui a considerazioni elementari, persino un po' scolastiche, sul testo scritto da Pasolini. Fin dalla prima frase (o "verso" che dir si voglia) troviamo subito la figura retorica della metonimia 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, *Crocifissione*, 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" "sodo 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.



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.

