

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

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
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

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".

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

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

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 incombente (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 suo 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.



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.

