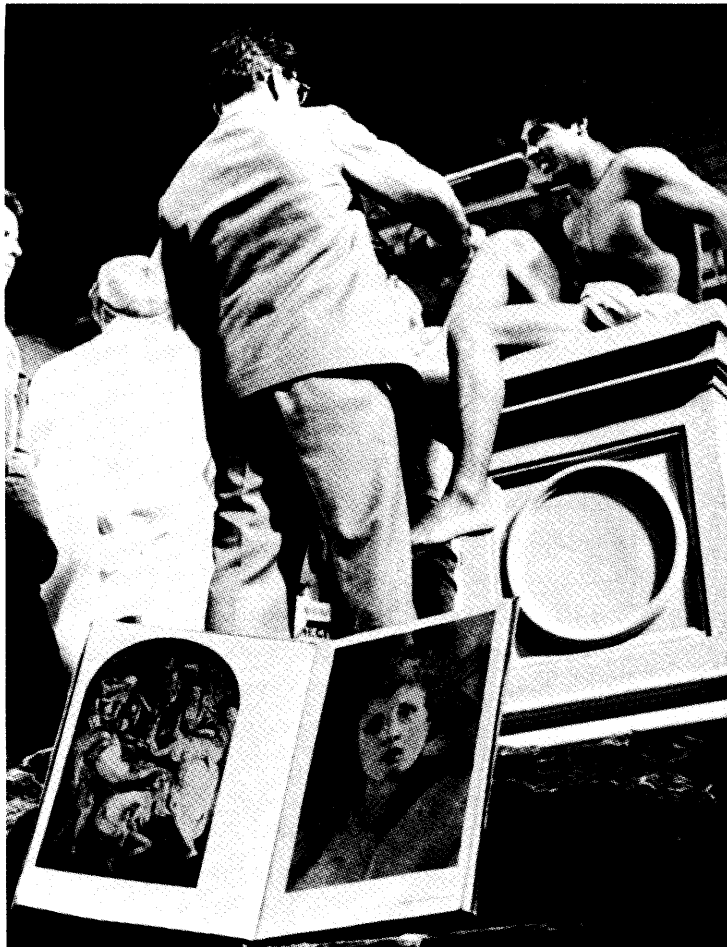


*Pier Paolo Pasolini*



Aveva negli occhi Giotto e Pontormo

Porto un grande amore a Pier Paolo Pasolini del quale mi sono sempre sentito debitore. Debitore, voglio dire, di quelle violente, talvolta persino ingrate e non amabili spinte a pensare, e a pensare quello che non si è pensato, che si è lontani dal pensare o persino che non si vuole pensare, nel procurare le quali Pasolini si dimostrava un vero maestro. La sua presenza umana e intellettuale è stata, infatti, uno dei fattori insostituibili della rinascita italiana degli anni Sessanta e Settanta, anni che, sotto ogni aspetto, con le loro contraddizioni, i loro generosi errori, le loro grandi aspirazioni, furono fondamentali per la crescita dell'Italia postbellica. Anni di passaggio da una condizione a un'altra. E Pasolini, non c'è dubbio, è in maniera emblematica un uomo proprio di quel passaggio. Ne ha sentito, affrontato, e subito fino in fondo le conseguenze. Appassionatamente, drammaticamente. È stato una voce, la voce di un grande testimone.

Una presenza per molti (per i più?) scomoda, ma sempre carismatica. Anche nel cinema? Credo di sì, sebbene non abbia fatto sempre dei bei film (la parola suona strana: il «bel film» come prodotto proprio non lo interessava), sebbene sia passato dai suoi primi film pieni di evidenza espressiva, vorrei dire di plastica chiarezza, come *Accattone*, dedicato tutto alla realtà (non al naturalismo e nemmeno alla verità perché era alla realtà che credeva) ad altri film più tardi che mirano piuttosto alla difficoltà e all'incomunicabilità e all'enigma, in complesse situazioni di tesi e di antitesi. *Accattone*, infatti, e i suoi primi film erano dominati dall'intenzione gramsciana di fare un'opera realista in senso nazional popolare e aspiravano a trovare un ritmo epico e solenne, mentre in film come *Edipo* e *Medea* la raffigurazione di un mondo arcaico, mitico, ieratico, denuncia la nostalgia degli antichi valori e del sacro nei confronti di un presente che ha distrutto il passato.

Ma per restare al tema dei rapporti fra il cinema e la pittura mi sembra ovvio che si debbano individuare due pratiche ben distinte: quella del dare e quella dell'avere, vale a dire quello che la pittura, o meglio la storia della pittura dà e ha dato al cinema e ciò che il cinema dà e ha dato alla pittura con-

temporanea. E voglio dire solo che, limitatamente a questo rapporto, il conto di Pasolini mi sembra tutto nella prima colonna.

Pasolini amava appassionatamente la pittura e in particolare alcuni episodi della pittura del Rinascimento e del Manierismo. Aveva seguito, da studente, le lezioni di Longhi all'Università di Bologna e ne era stato particolarmente colpito. Scrisse più tardi un ricordo bellissimo di quella sua prima esperienza con la pittura che rimase per lui fondamentale: «Che cosa faceva Longhi in quell'auletta appartata e quasi introvabile dell'Università di via Zamboni? Della "Storia dell'arte"?». Il corso era quello memorabile sui «Fatti di Masolino e di Masaccio». Non oso qui entrare in merito. Vorrei solo analizzare il mio ricordo personale di quel corso: il quale ricordo è, in sintesi, il ricordo di una contrapposizione o netto confronto di «forme». Sullo schermo venivano infatti proiettate delle diapositive. I totali e i dettagli dei lavori, coevi ed eseguiti nello stesso luogo, di Masolino e di Masaccio. Il cinema agiva, sia pure in quanto mera proiezione di fotografie. E agiva nel senso che una «inquadratura» rappresentante un campione del mondo masoliniano – in quella continuità che è appunto tipica

del cinema – si «opponeva» drammaticamente a una inquadratura rappresentante a sua volta un campione del mondo masacesco. Il manto di una Vergine al manto di un'altra Vergine... Il primo piano di un Santo o di un altro astante... Il frammento di un mondo formale si opponeva quindi fisicamente, materialmente al frammento di un altro mondo formale: una «forma» a un'altra «forma».

Questa familiarità amorosa e istintiva con il linguaggio della pittura, nata sotto così buoni auspici, ha fatto sì che Pasolini non fosse mai sopraffatto da quelle «cattive nostalgie» o da quei ricorsi regressivi (*recours regressif*) di cui parla nel suo bel libro Jacques Aumont, né da quel timore paralizzante, di cui parla Federico Fellini, per cui un autore di cinema si sente sempre come l'ultimo arrivato nelle arti figurative, se non altro in ordine di tempo. A proposito di *Accattone* Pasolini, infatti, nel 1962, fa un'esplicita dichiarazione sulla natura essenzialmente figurativa della sua visione cinematografica; una visione che dovrebbe risultare, come lui dice «dalla penetrazione filologica del testo», senza la quale, infine, un testo resta incomprensibile.

Ecco il pezzo: «In *Accattone* mancano moltissimi degli accorgimenti tecnici che vengono general-

mente usati: in *Accattone* non c'è mai un'inquadratura, in primo piano o no, in cui si veda una persona di spalle o di quinta; non c'è mai un personaggio che entri in campo e poi esca di campo; non c'è mai l'uso del dolly, con i suoi movimenti sinuosi, "impressionistici", rarissimamente vi sono dei primi piani di profilo o, se ci sono, sono in movimento. E così un'infinità di altri particolari tecnici di questo tipo. Ora per tutto questo ci sarà pure una spiegazione. Ma, una spiegazione, presuppone un'impostazione analitica, un rilievo filologico. Per me, tutte queste caratteristiche che ho qui elencato frettolosamente, sono dovute al fatto che il mio gusto cinematografico non è di origine cinematografica, ma *figurativa*. Quello che io ho in testa come visione, come campo visivo, sono gli affreschi di Masaccio, di Giotto – che sono i pittori che amo di più, assieme a certi manieristi (per esempio il Pontormo). E non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni di figure al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica, trecentesca, che ha l'uomo come centro di ogni prospettiva. Quindi, quando le mie immagini sono in movimento, sono in movimento un po' come se l'obiettivo si muovesse su loro sopra un quadro; concepisco sempre il fondo come il fon-

do di un quadro, come uno scenario, e per questo lo aggredisco sempre frontalmente [...] Sicché *la mia macchina da presa si muove su fondi e figure sentiti sostanzialmente come immobili e profondamente chiaroscurati*».

L'incontro, talvolta esplicitamente dichiarato, quasi alla ricerca di una patente di mobilità, ma molto più spesso esitante e mascherato fra il cinema e la pittura, ha diversi livelli. Dirò subito che il primo livello, quello più esplicito, più facilmente riconoscibile, quello cioè della citazione diretta o addirittura della ricostruzione in scena di un dipinto, oppure il livello più alto, cioè la pratica colta e raffinata di ispirarsi ad una determinata cultura figurativa, o letteraria-figurativa, per rendere visivamente e con esattezza storica l'ambiente e i personaggi di una determinata epoca, non toccano il lato più sensibile, diciamo così, più poetico, di quell'incontro, non incidono profondamente sul linguaggio cinematografico. Un livello più interessante è quello nel quale la conoscenza visiva, approfondita e calata dentro lo spirito del soggetto, di un determinato episodio della storia dell'arte figurativa, si traduce in immagini cinematografiche.

A questo livello credo si debba riferire quanto di-

ceva Pasolini quando, a proposito della religiosità di *Accattone*, a proposito di quel «grave estetismo della morte» di cui parlava Citati, affermava che tale religiosità consisteva soltanto nella sua «maniera di vedere il mondo» (che era maniera figurativa) e nella sacralità della tecnica di mostrarlo.

Ma se io ho accennato ai diversi livelli in cui avviene l'incontro fra cinema e pittura è perché Pasolini ne *La Ricotta* mi sembra ne abbia dato un'enunciazione quasi emblematica. Emblematica, ma non didascalica perché l'enunciazione nasce solo dalle ragioni interne che sono all'origine del film. Sono legate cioè al mondo del regista (Orson Welles), il personaggio, che nel film, ha messo in scena le due famose ricostruzioni delle Deposizioni di Pontormo e del Rosso Fiorentino. Pasolini dice infatti esplicitamente: «Ho perfettamente ricostruito i loro quadri non perché essi rappresentino la mia visione delle cose; non li ho ricostruiti in prima persona: ma semplicemente per rappresentare lo stato d'animo nel quale il regista, che è il protagonista de *La Ricotta* concepisce un film sulla Passione». Come invece lui concepisse la storia della Passione lo dimostra nel modo con cui ha creato, e figurativamente espresso, il personaggio di Stracci, una sorta di eroe-martire del «Terzo Mon-

do», «Il santo è Stracci. Il volto antico e camuso che Giotto vide contro i tufi e le rovine romane, i fianchi rotondi, chiaroscurati da Masaccio come un fornaio un pane sacro...».

È proprio nelle semplici e potenti inquadrature di Stracci, soprattutto nelle sequenze della sua morte sulla croce, che si vede come Pasolini abbia saputo metabolizzare le fonti pittoriche alle quali si ispirava rendendole immagini cinematografiche, immagini fortemente espressive dei contenuti del film stesso. E si vede anche come avesse capito che, nei momenti più alti e direttamente innovatori della cultura figurativa dell'Occidente, l'umana tragedia della Passione di Cristo con la facoltà che le era propria di ritrovare profonde risonanze in ogni uomo, avesse sempre incentivato il sentimento del realismo.

Ma Pasolini amava anche Rosso e Pontormo i quali, da quel realismo popolare al quale tendeva erano certo molto lontani. E se dà la responsabilità della loro scelta al «cattolicesimo profondo, intimo, arcaico» del regista Orson Welles, ciò non toglie che nello scenario del film scrivesse una pagina sui colori del Pontormo che è una pagina di vera critica d'arte.

Sono queste le strade quali si rivelano in *Accat-*

*tone* e ne *La Ricotta* per le quali la cultura figurativa di Pasolini diventa immagine cinematografica. Un punto d'incontro che sembra il risultato sia di un intuito violentemente artistico che di una lunga meditazione intellettuale.

«la Repubblica», supplemento  
«Mercurio», 1 luglio 1989