



Il cinema di Pasolini e la morte: tra complesso della mummia e sindrome di Frankenstein

di Tomaso Subini

1. OLTRE IL TESTO LA PERFORMANCE

Nell'ambito delle discipline cinematografiche è emersa da qualche anno la necessità di ridefinire metodologicamente il concetto di testo ereditato dalla tradizione semiotica. Un autorevole workshop appositamente dedicato a questo scopo si svolge a Torino con cadenza annuale dal 2003. Il suo obiettivo è fare i conti con la "stagione ormai storica dell'analisi del film" (Carluccio, Villa 2005: 5) collocabile grosso modo tra gli anni '60 e gli anni '80. Ciò che aveva caratterizzato quella stagione era stato "l'incontro ineliminabile con il testo", ora rievocato e riattivato ma "per scoprirne la sostanziale problematicità e per oltrepassarne i confini" (ibidem). La conseguente apertura della ricerca alle diverse dimensioni del contesto ha ridisegnato lo stesso concetto di testo, privandolo dell'autonomia su cui fondava la propria originaria formulazione. Nelle più recenti edizioni del workshop torinese si è pertanto cominciato a parlare di "post-testualità", e ha preso a circolare l'invito di Francesco Casetti ad andare "oltre il testo" (Casetti 2005b: 14).



Parallelamente, anche nell'ambito degli studi pasoliniani si è assistito a un processo di ridefinizione dei testi oggetto di analisi, rinquadrati nell'ottica della performatività.¹ Un'efficace formulazione di questa prospettiva di studi è nel seguente brano di Carla Benedetti:

Un po' come succede nell'arte cosiddetta performativa, o nella body art, qui abbiamo un autore che fa parte integrante dell'opera. Il testo è solo il *residuo* o la traccia di ciò che l'artista ha fatto: ed è questo "gesto" complessivo a costituire l'opera di Pasolini. Non solo le sue poesie, i suoi testi narrativi, i film, i testi per il teatro e le sceneggiature, ma anche i suoi interventi giornalistici, le sue dichiarazioni, i suoi appelli, le sue prese di posizione, i suoi processi formano l'opera di Pasolini. [...] L'opera di Pasolini può essere insomma considerata come una grande *performance*, in cui l'oggetto estetico è meno importante della presenza o dell'azione dell'artista. (Benedetti 1998: 14-15)

Dal brano appena citato trarremo alcuni motivi di riflessione, soffermandoci su un caso per molti versi esemplare qual è stato *Il Vangelo secondo Matteo* (1964). Sondare cosa significhi concretamente andare "oltre il testo" interrogando la dimensione performativa dell'opera pasoliniana ci aiuterà a intendere meglio le modalità con cui essa ha accostato il problema della morte.

Andare oltre il testo significa anzitutto abbandonare una visione del testo dai confini rigidi. Il testo è oggi un oggetto la cui circoscrivibilità non è più inscritta nella sua natura, ma è legata a una precisa scelta del percorso analitico: non è il testo a essere circoscritto, è l'analista che lo circoscrive. Dunque se dei confini testuali non possiamo fare a meno, "non foss'altro per segnare quella discontinuità costitutiva, quella basilare percezione della differenza senza le quali nessuna significazione potrebbe avere luogo, neanche emergerebbe", è pur vero che i confini testuali "non sono ontologici", bensì negoziabili (Marrone 2010: 74).

Si consideri, a tal proposito, il legame tra *Il Vangelo secondo Matteo* e *La ricotta* (1963), film di poco precedente nella filmografia pasoliniana a causa del quale Pasolini venne condannato a quattro mesi di carcere per aver vilipeso la religione dello Stato. Non si tratta semplicemente di individuare quegli elementi di continuità tematica e stilistica che ci consentono di tracciare il percorso che conduce Pasolini da un film al successivo. I due testi di fatto presentano tante e tali intersezioni da confondersi l'uno nell'altro e da rompere la relativa autonomia che i due distinti titoli assegnano loro.

La ricotta narra un giorno di riprese sul set di un film sulla vita di Gesù, così che all'interno del film viene ospitato un secondo film. Sul modo in cui si debba interpretare il "film nel film" si è discusso a lungo. La letteratura critica, almeno fino agli anni '90, ha riconosciuto dietro al "film nel film" un intento polemico: con esso Pasolini intenderebbe denunciare il genere biblico hollywoodiano che mercifica il sacro.

¹ Sul concetto di performatività cfr. Fusillo 2009.



Secondo questa lettura non sarebbe Pasolini a pronunciare i contenuti irrispettosi del "film nel film" ma il personaggio del regista, nei confronti del quale Pasolini mostrerebbe un forte criticismo.

Poi, negli anni '90, si capì che il personaggio interpretato da Orson Welles, il regista del "film nel film", in realtà era un *alter ego* dello stesso Pasolini e che quel "film nel film" così squisito e sofisticato era un autentico, quanto prezioso, prodotto pasoliniano. Conseguentemente ci si cominciò a interrogare sui possibili legami che il film su Gesù incastonato ne *La ricotta* poteva avere con il film su Gesù che Pasolini avrebbe realizzato di lì a breve, ovvero *Il Vangelo secondo Matteo*. Era un'intuizione sostanzialmente corretta, che però difettava ancora dal punto di vista metodologico, in quanto cercava i suoi riscontri unicamente all'interno del testo, senza osare mai spingersi oltre, nella dimensione – per Pasolini determinante, e dunque non eludibile – della performatività. Se si fosse interrogato il processo creativo de *La ricotta* ci si sarebbe infatti accorti che il "film nel film" non è soltanto connesso a *Il Vangelo secondo Matteo*, ma è *Il Vangelo secondo Matteo* stesso: così infatti Pasolini chiamava il "film nel film" sul set, durante le riprese, rievocando in questo modo il progetto di un film tratto dal Vangelo di Matteo ideato pochi giorni prima di dare avvio alle riprese de *La ricotta* ed effettivamente realizzato tra mille difficoltà due anni dopo.²

Tale dato invalida quel gran numero di letture de *La ricotta* che, sulla scorta delle dichiarazioni con cui Pasolini ha inteso difendersi in sede processuale, descrivono il "film nel film" come "un triviale film commerciale sulla Passione di Cristo" (Betti 1977: 156). Al contrario, il "film nel film" ispirato a Rosso Fiorentino e Jacopo Pontormo (due pittori amatissimi da Pasolini) è un concentrato di sofisticazione artistica che Pasolini affida alle cure del proprio *alter ego* all'interno del film e che, durante le riprese, chiama con il titolo di quello che sarà il suo film successivo.

Quando il già citato Casetti invita ad andare oltre il testo intende per testo un "testo-oggetto" con una chiusura istituzionalmente determinata, definito tale da una data cultura attraverso precise marche di riconoscimento. Nella nostra cultura sono marche di riconoscimento, con lo scopo di istituzionalizzare la valenza significativa dei testi-oggetto, le copertine dei libri, le cornici dei quadri, le sigle dei programmi televisivi, i titoli di testa e di coda dei film, ecc. ecc.: ciò che in qualche modo costituisce una discontinuità tra il testo-oggetto e il mondo. L'invito ad andare oltre il testo è anche un invito a superare queste marche di chiusura, a rendersi conto che del testo tutto è negoziabile, a cominciare dai suoi confini, entità che, per quanto siamo portati per abitudine a considerare ovvie, sono relativizzabili sia nel momento della fruizione estetica, sia in quello dell'analisi. Si pensi alla diffusa pratica teatrale di far

² Ciò si evince da tre testimonianze. La prima è il reportage che John Francis Lane, corrispondente italiano di "films and filming" e interprete ne *La ricotta* del personaggio del cameraman, invia alla propria rivista terminate le riprese: in esso il "film nel film" è chiamato *The Chronicle of St Matthew* (Lane 1963: 70). Il dato è confermato da altri due articoli di cronaca sulle riprese (Biamonte 1962 e L.S. 1962), pubblicati da due redazioni comuniste romane, cioè da redazioni amiche e locali (Pasolini era comunista notorio e *La ricotta* fu girato a Roma) e in quanto tali invitate sul set: anche in questi due articoli il "film nel film" è chiamato *La cronaca di San Matteo*.



entrare il pubblico in sala lasciando il sipario alzato con gli attori già in scena; o si pensi allo studioso che decide di prendere un intero genere e non una singola opera come proprio campo di indagine; o ancora si pensi ai testi complessi studiati dai comparatisti accostando opere letterarie, cinematografiche e teatrali (Marrone 2010).

Assegnando lo stesso titolo a due opere distinte (che non sono nemmeno due film, perché in un caso abbiamo sì un film, ma nel secondo siamo in presenza di un "film nel film") è Pasolini stesso a invitare a una rinegoziazione dei confini dei suoi testi. E non è escluso che sia proprio a fronte di questa prima esperienza che derivi quel momento di forte sperimentalismo rappresentato da *Teorema* (1968): opera una, sdoppiata in due testi-oggetto (un libro e un film). Se è evidente il progressivo ripensamento dei confini del testo-oggetto da parte di Pasolini nel corso degli anni Sessanta, ci pare che esso prenda proprio avvio con *La ricotta* per trovare un primo cosciente snodo operativo con *Teorema*. Qui la medesima opera si realizza attraverso due testi-oggetto che non potrebbero sussistere autonomamente e che si confondono l'uno nell'altro per via di quel titolo in comune che gli studiosi faticano a gestire, al punto che spesso lo si trova affiancato da una necessaria precisazione: *Teorema-libro, Teorema-film*.³

Va tuttavia rilevato che il titolo del "film nel film" de *La ricotta* è un dato sostanzialmente occultato. Pasolini lo fa circolare per qualche settimana, durante le riprese, dopo di che dà l'impressione di volerlo mascherare: la retromarcia è certamente determinata dalle necessarie cautele suggerite dal processo per vilipendio apertosi nel frattempo. terminate le riprese de *La ricotta* Pasolini ha infatti incautamente annunciato a tutto il mondo il progetto de *Il Vangelo secondo Matteo*, che il processo per *La ricotta* sta ora rischiando di mettere in crisi: se si venisse a sapere che i due film sono legati i produttori si dileguerebbero.

Ma anche in una situazione di così grave emergenza, Pasolini non manca di suggerire la vicinanza tra i due film in un provocatorio e sottilmente concettuale accostamento proposto il 6 marzo 1963 sul quotidiano *Il Giorno*. Il giorno prima si era aperto il processo, che formalmente è per *La ricotta* ma che in realtà è per *La cronaca di San Matteo*: sono infatti soprattutto le sequenze a colori, quelle cioè che costituiscono il "film nel film", a essere considerate vilipendiose. Alla quarta pagina del *Giorno* del 6 marzo ci si imbatte nella cronaca del dibattito: veniamo a sapere le domande cui Pasolini è stato sottoposto, le risposte con cui si è difeso, quanti e quali amici intellettuali erano presenti in suo sostegno. Ma se si gira la pagina si incontra un secondo articolo, volutamente in dialogo con il primo, nel quale Pasolini in persona dà conto del lavoro che sta svolgendo sul testo del Vangelo di Matteo per trarne una sceneggiatura. Sotto processo per *La cronaca di San Matteo*, Pasolini invia a un giornale amico, perché venga pubblicato di fianco all'articolo in cui lo si accusa di vilipendere la religione cattolica, un articolo sul cantiere de *Il Vangelo secondo Matteo*.

³ La progressiva presa di coscienza da parte di Pasolini della natura performativa della sua opera e del conseguente venir meno della necessità del testo-oggetto lo condurrà alla prima pagina di *Petrolio* su cui sono tracciati alcuni puntini, accompagnati da una nota a piè di pagina che recita: "Questo romanzo non comincia".



Segnalando il legame tra il film già realizzato e quello che sta per essere realizzato, Pasolini sostanzialmente comunica che sta continuando il film per cui è sotto processo. Tramite questo articolo – che sarebbe un suicidio critico non considerare parte integrante dell’opera pasoliniana e dal quale si evince la centralità del gesto provocatore e la volontà di scandalizzare esponendo se stessi – comprendiamo il fine performativo sia de *La ricotta* sia de *Il Vangelo secondo Matteo*.

Ma la necessità di abbandonare una visione del testo come oggetto è determinata anche dalla considerazione del fatto che il testo è divenuto oggi in molti casi niente più che un residuo. Anche su questo fronte l’opera di Pasolini dimostra di avere precorso i tempi. Film come *Sopralluoghi in Palestina* o *Appunti per un’Orestide africana* sono opere nate con lo scopo di documentare l’iter creativo pasoliniano. E già solo il fatto che Pasolini filmi il processo che conduce dall’ideazione alla realizzazione dell’opera è indice di una certa attenzione non solo per l’opera finita, ma anche per l’opera nel suo farsi. Ed è un farsi che vede naturalmente al centro della scena Pasolini stesso, vero protagonista dei due sopraccitati quaderni d’artista filmati.

Senonché accade qualcosa di ancora più anomalo nel contesto delle pratiche correnti in quegli anni di strutturalismo imperante. All’inizio degli anni ‘60 Pasolini registra i sopralluoghi in Palestina in funzione dell’opera maggiore, del testo-oggetto che ha in progetto di realizzare di lì a breve: *Il Vangelo secondo Matteo*. La fase ideativa e realizzativa si conquista sì uno spazio all’interno della filmografia pasoliniana, ma si tratta di uno spazio ancora ancillare. Alla fine del decennio la fase ideativa conterà più del testo-oggetto e non servirà realizzare l’Orestide africana, basterà averla ideata: basterà cioè aver documentato l’iter creativo negli *Appunti per un’Orestide africana*. Questo processo di progressiva presa di coscienza sfocerà nella battuta finale de *Il Decameron* (1971), pronunciata da Pasolini stesso, nelle vesti di un allievo di Giotto che, a Napoli per eseguire un affresco, di fronte all’opera finita, al testo-oggetto, afferma sconcolato: “Perché realizzare un’opera quando è così bello sognarla soltanto?”.

2. L’AZIONE DEL FILM

Secondo Gian Piero Brunetta è possibile passare da una storia del cinema di tipo evenemenziale (scritta dai cosiddetti storici “accatastatori”, bulimici raccoglitori di dati) a una “storia profonda”, laddove ci si interroghi sull’“azione del film sull’immaginario, sulle mentalità, sul peso del cinema nel guidare alla conoscenza e giudizio del mondo” (Brunetta 2001: 198). Da qui l’invito avanzato agli storici del cinema affinché elaborino “un quadro di riferimento di problemi capace di eccedere lo spazio del cinema” (Brunetta 1999: XXV). Si tratta sostanzialmente del medesimo invito, tradotto nel linguaggio dello storico, che abbiamo citato all’inizio nella sua formulazione teorica: “La singola produzione filmica ha dato luogo a più o meno vasti processi di comprensione e interpretazione critica, sincronica e diacronica, ma c’è un momento in cui, per la piena comprensione dell’atto individuale, è necessario riportarlo ad altre



forze ed altri agenti contestuali, che ne allargano in più direzioni le capacità significanti" (Brunetta 2001: 193).

Pasolini mostra di avere una sensibilità post-testuale in anticipo sui tempi. Negli anni in cui si diffonde "il paradigma teorico-critico [...] nato dal mito strutturalista della "morte dell'autore"", secondo cui "chi parla non è l'autore, ma il testo", Pasolini "si rifiuta di scomparire dietro al testo" (Benedetti 1998: 11) e, confondendo e sovrapponendo in continuazione arte e vita, tende a ridurre la distanza tra l'autore implicito e l'autore reale, spingendo la sua opera nei territori della performatività. Per questo motivo la sua filmografia risulta essere un buon banco di prova per mettere a frutto i suggerimenti che giungono con tanta insistenza sia dalla teoria (Casetti) sia dalla storiografia (Brunetta) del cinema: l'invito ad andare oltre il testo, l'invito a una storia profonda, concentrata sull'azione del film.

Oltre i testi pasoliniani c'è, come già rilevato, l'articolata azione di un grande maestro della performatività. O in altri termini: c'è la grande efficacia performativa dei testi pasoliniani. Quella che Peter Burke ha definito come la "svolta performativa" dei *Cultural Studies* ci ha insegnato a interrogarci su cosa un testo ha fatto e sta facendo, a pensarlo come un'azione di cui si debba ricostruire strategia, tattica, ricezione ed efficacia (Burke 2004: 117-122). L'azione svolta da *Il Vangelo secondo Matteo* è complessa, agisce in profondità sulle dinamiche culturali del suo tempo, come su quelle odierne.

In campo cattolico il film avvia un proficuo dialogo con molte sensibilità progressiste che grazie al nuovo clima del Concilio Vaticano II sono emerse dall'ombra in cui erano vissute nel corso degli anni Cinquanta: un dialogo che trova la sua ufficializzazione il 5 ottobre 1964 quando 800 padri conciliari, radunati per una proiezione ufficiale organizzata dalla Segreteria del Concilio Vaticano II, applaudono l'opera di un comunista omosessuale condannato, qualche mese prima, per aver vilipeso la religione dello Stato.⁴

Ma il film agisce in modo tutt'altro che tradizionale anche nel contesto della sinistra (non solo italiana), ponendo all'ordine del giorno uno dei grandi problemi negati dalla cultura marxista (prova ne sono le difficoltà incontrate all'interno del PCI dal lavoro di Ernesto de Martino): il problema della morte. E che Pasolini fosse cosciente di stare per aprire uno spiraglio nell'ingenuo oscuramento con cui la cultura marxista ufficiale aveva fino a quel momento affrontato il tema della morte è provato da un battuta de *La ricotta*. Nel bel mezzo delle riprese del "film nel film", giunge sul set un giornalista per intervistare il personaggio del regista, chiara maschera di Pasolini. La risposta alla domanda "E che ne pensa della morte?" suona come una sferzata indirizzata a quella cultura di cui il personaggio del regista è espressione: "Come marxista è un fatto che non prendo in considerazione".

⁴ Ci siamo soffermati sull'azione de *Il Vangelo secondo Matteo* in ambito cattolico nell'introduzione a Subini (a cura di) 2010: i-xxi.



Anche Pasolini, in quanto marxista, non dovrebbe occuparsi per nulla della morte e invece ogni suo film non parla d'altro. In particolare *Il Vangelo secondo Matteo*:

Io avrei potuto demistificare la reale situazione storica, i rapporti fra Pilato e Erode, avrei potuto demistificare quella figura di Cristo mitizzata dal Romanticismo, dal cattolicesimo della Controriforma, avrei potuto demistificare tutte queste cose, ma, poi, come avrei potuto demistificare il problema della morte? Cioè il problema che non posso demistificare è quel tanto di profondamente irrazionale, e quindi in qualche modo religioso, che è nel mistero del mondo. Quello non è demistificabile. (Pasolini 1965: 2885-2886)

Il termine "demistificare" è usato da Pasolini sempre come sinonimo di demitizzare. A sua volta il termine "mitico" è spesso associato ai termini "religioso" e "sacro", di modo che demistificare, demitizzare e dissacrare coincidono. Di fronte alla morte Pasolini afferma di non poter far altro che inchinarsi con religioso rispetto.

3. LA MORTE RIVOLUZIONARIA DI STRACCI

Il processo di nascondimento della morte avviato dalle società moderne – stando a quanto spiegano i sociologi – proprio negli anni in cui Pasolini la colloca al centro della sua filmografia rendeva film come *La ricotta* o *Il Vangelo secondo Matteo* decisamente e provocatoriamente inattuali. Tanto più che, riflettendo intorno alla morte, tali film si connotavano di echi esplicitamente religiosi, debolezza imperdonabile per la cultura progressista italiana: non a caso proprio sulla matrice religiosamente rivoluzionaria della morte di Stracci – eroe sottoproletario che dopo un calvario moderno muore in croce come Cristo, o meglio nei panni del "vero Cristo" – si appuntava, come vedremo fra poco, l'unica riserva avanzata dalla critica di sinistra nei confronti del film.

Al termine del film il povero Stracci si trova issato sulla croce alla sinistra del personaggio che interpreta Cristo e qui ha modo per un momento di uscire dal suo "ruolo" di ladrone buono per vivere in prima persona il destino del personaggio che dovrebbe interpretare. Su invito dell'aiuto regista, che vuole metterlo alla prova, Stracci pronuncia, nel frastuono del ridanciano e volgare set del "film nel film", l'unica battuta assegnatagli, quella con cui il suo personaggio, rivolgendosi a Cristo, ottiene la vita eterna: "Quando sarai nel regno dei cieli ricordami al padre tuo". Sollecitato nuovamente dall'aiuto regista, Stracci ripete la battuta una seconda volta, ma ora la musica che accompagna la sequenza si azzera completamente, suggerendo la possibilità che Stracci si sia appropriato delle parole del ladrone buono e con esse anche della sua salvezza. Il silenzio estatico che si viene a creare focalizza infatti l'attenzione dello spettatore sulla sacralità del momento vissuto da Stracci che, a confronto con la morte, negli ultimi istanti di vita, riscatta la propria esistenza, consumatasi fino ad allora all'insegna dei più bassi istinti animali. Guadagnando *in*



extremis la vita eterna, Stracci rinnova la rivoluzione che, per il cristiano, ha spezzato il giogo della finitudine.

Un ulteriore elemento convalida questa lettura. La salvezza di Stracci trova infatti la sua più eclatante attestazione nell'ultima battuta del film (intorno a cui magistratura democristiana e critica di sinistra si sono trovate sorprendentemente d'accordo), pronunciata dal regista *alter ego* di Pasolini, chiamato a riconoscere e a testimoniare l'evento: "Povero Stracci! Crepare... è stato il suo solo modo di fare la rivoluzione". Come già rilevato, il film viene distribuito qualche giorno nel febbraio del 1963, prima di essere sequestrato per ordine di un magistrato romano, processato per direttissima e condannato al silenzio forzato. Prima di tornare nelle sale a dicembre, subisce pesanti modifiche, perdendo tutte quelle parti che nel corso del processo sono state giudicate vilipendiose. Tra di esse vi è anche la battuta finale, quella che attesta la rivoluzione di Stracci: l'unica rivoluzione – dice, non senza ironia, il Pasolini comunista – che le sue poche forze gli consentono di intraprendere; l'unica – ribatte, senza alcuna ironia, il Pasolini cattolico – che davvero conti. Sennonché la testimonianza della natura rivoluzionaria della morte di Stracci viene vanificata nella versione della battuta con cui il film torna nelle sale dopo il processo ("Povero Stracci! Crepare... non aveva altro modo di ricordarci che anche lui era vivo"), in ossequio alle aspettative sia della magistratura democristiana (alla quale l'accostamento tra Stracci e Cristo parve una diavoleria) sia del critico de *l'Unità*:

Stracci [...], dopo essersi finalmente ingozzato di ricotta, crepa, inchiodato alla croce. Orson Welles [...], annoiato e sfottente, commenta: "Crepare, è stato il suo modo di fare la rivoluzione". Poco prima, al giornalista sciocco che l'intervistava, aveva dichiarato, evidentemente gabbandolo: "Per un marxista come me, la morte non esiste". Invece esiste. Ma che sia rivoluzionaria, *questa* morte, abbiamo i nostri sacrosanti dubbi. (Casiraghi 1963)

Non aveva alcun dubbio invece Pasolini che rappresenta la morte proiettandone il senso sul piano del mito di Cristo vincitore della morte, per dare così una soluzione al più assillante problema con cui deve fare i conti la sua opera.

4. THE SUPREME FANTASY

Se è possibile parlare di uno specifico rapporto del cinema con la morte, ovvero di una specificità delle modalità con cui il cinema si è rapportato alla morte, occorre farlo appoggiandosi all'imprescindibile riflessione di André Bazin che individua nel cinema "una macchina in grado [...] di reiterare il presente e per ciò stesso immortalare – letteralmente: rendere immortale – tutto ciò che filma e che a ogni nuova proiezione sembra rinascere sullo schermo" (Dagrada 2007: 13).

Come si evince sia dai testi teorici, sia dalle più estemporanee dichiarazioni rilasciate in relazione al passaggio al cinema, quel che affascina Pasolini del mezzo cinematografico è, sostanzialmente, la sua base fotografica. Nel sottolineare la



capacità del mezzo cinematografico di riprodurre la realtà, ovvero di giungere al mistero ontologico delle cose, Pasolini parrebbe riallacciarsi proprio alla riflessione baziniana⁵ e in particolare al celebre saggio intitolato *Ontologie de l'image photographique*, nel quale viene individuato all'origine delle arti plastiche il cosiddetto "complesso della mummia".

Tale complesso definisce il bisogno psicologico dell'uomo di vincere la morte tramite un processo che conservi l'apparenza del reale. Se esso deriva la propria origine, oltre che il proprio nome, dalla pratica dell'imbalsamazione esercitata dagli egizi, trova piena soddisfazione, secondo Bazin, soltanto con l'avvento della fotografia e, in seguito, del cinema, capace di integrare la base fotografica con la dimensione temporale. La fotografia e il cinema soddisfano finalmente la necessità di "salvare l'essere mediante l'apparenza" (Bazin 1945: 3) non per la qualità del risultato – "la fotografia resterà per molto tempo inferiore alla pittura nell'imitazione dei colori" (ivi: 6) – ma per la particolarità del loro procedimento riproduttivo, ovvero per la natura meccanica che presiede la loro genesi: un vero e proprio calco della realtà, che per Bazin trova perfetta esemplificazione nella Sacra Sindone di Torino, di cui l'edizione francese di *Qu'est-ce que le cinéma?* riproduce una foto a tutta pagina.⁶

Ma Bazin sviluppa una riflessione le cui origini coincidono con le origini del cinema stesso (Casetti 2005a: 120), anzi addirittura le precedono. È infatti fin dal 1892 che si comincia a parlare della possibilità di restituire la vita girando una manovella:

⁵ Antonio Costa (1993: 155) ritiene che "le idee di fondo della semiologia pasoliniana presentavano singolari e significative convergenze con le teorie del critico francese André Bazin. Non esistono citazioni dirette che permettano di affermare con certezza la conoscenza da parte di Pasolini del pensiero di Bazin. (È vero che Pasolini accolse un'antologia di scritti di Bazin nella collana da lui diretta per Garzanti, ma ciò avvenne solo nel 1973). Si possono fare solo delle ipotesi, suffragate però da precise coincidenze». Se bisogna attendere il 1973 per avere il primo riscontro documentato, non va dimenticato che, nella sua veste originale, *Qu'est-ce que le cinéma?* circola ampiamente all'interno della cerchia dei contatti pasoliniani: il tramite può essere stato Bertolucci, se non lo stesso Godard. Non si dimentichi infatti che a partire dall'agosto del 1965 Pasolini è in contatto con la baziniana redazione dei *Cahiers du cinéma*.

⁶ Sul cattolicesimo di Bazin cfr. Andrew 1978: 9-60. Andrew descrive gli anni formativi passati da Bazin presso un istituto dei *Frères des écoles chrétiennes* (i *Fratres Scholarum Christianarum* di John Baptist de La Salle); si sofferma poi sull'importante amicizia che legò Bazin ad Albert Beguin e a Marcel Legaut, intellettuali votati a un esplicito apostolato cattolico; ricostruisce infine i profondi legami intrecciati da Bazin con i gruppi di studio dedicati alla discussione della rivista cattolica *Esprit* di Emmanuel Mounier. Secondo Andrew, la devozione di Bazin, sebbene non fosse equiparabile a quella di Beguin e Legaut, va considerata una delle componenti fondamentali dell'identità culturale di un critico "focused to a remarkable extent on films with a religious dimension" (ivi: 23). Una veloce indagine del lessico baziniano, anche limitata ai suoi due saggi più celebri, è a tal riguardo comprovante: l'invenzione della prospettiva è definita "il peccato originale della pittura occidentale" (Bazin 1945: 6), mentre l'avvento del sonoro non viene "ad annullare l'Antico Testamento cinematografico ma a completarlo" (Bazin 1958: 75). Si tenga infine presente che Bazin, oltre a essere accreditato all'VIII Mostra del Cinema di Venezia come inviato di *Témoignage Chrétien* (Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, Serie Cinema, CM 13 bis), figura tra i collaboratori di *Radio-Cinéma-Télévision*, "Hebdomadaire catholique des auditeurs et des spectateurs" fondato a Parigi nel 1950.



Quanti sarebbero felici se oggi potessero rivedere i tratti di una persona scomparsa. Il futuro sostituirà la fotografia immobile, irrigidita, con il ritratto animato al quale si potrà, con un giro di manovella, restituire la vita. Sarà possibile conservare l'espressione di una fisionomia come si conserva la voce di un fonografo. Per completare l'illusione, si potrà addirittura combinare quest'ultimo al fonoscopio. Ormai non ci si limiterà più ad analizzare, si farà rivivere. (G. Demeny cit. in Burch 1990: 29)

La capacità di "fare rivivere" è riconosciuta tra i principali meriti del nuovo mezzo cinematografico da quella che Noël Burch ha definito l'ideologia "frankensteiniana", che di quell'invenzione e del suo sviluppo si è fatta promotrice affermandosi come una presenza costante lungo l'intera storia del cinema. Sebbene "in nessun momento si lasciò stregare dal lirismo della rappresentazione analogica, dalla mitologia della vittoria sulla morte", "sul piano tecnologico, Lumière ha certamente contribuito, in modi e momenti diversi, ai progressi del sogno frankensteiniano: non soltanto con l'invenzione del cinema, ma anche con un tentativo improvvisato di "sincronizzazione in diretta" (al Congresso dei Fotografi di Lione), con lo schermo gigante approntato per l'Esposizione del 1900, infine con il procedimento del cinema tridimensionale, presentato nel 1935 al Festival di Cannes" (ivi: 26). E in ogni caso, "indipendentemente dai sentimenti del suo inventore o dalle caratteristiche oggettive del tipo di figurazione che esso fondò", il cinematografo dei Lumière ha militato "(fin dalla sua nascita e sulla scia del diorama e dello *stéréoscope*) sotto la bandiera dell'ideologia frankensteiniana" (ivi: 26-27), come provano le prime recensioni apparse sulla stampa:

Un celebre articolo apparso su "Le Radical", uno dei giornali minori sui quali apparve la notizia della prima storica serata al Salon Indien (la grande stampa, invece, ignorò l'evento), ci offre informazioni preziose: "Qualunque sia la scena ripresa, e per quanto grande sia il numero dei personaggi sorpresi nei diversi atti della propria vita, li rivediamo a grandezza naturale, con i colori, la prospettiva, i cieli lontani, le case, con tutta l'illusione della vita reale... Già si poteva cogliere e riprodurre la parola, ora si coglie e riproduce anche la vita. Si potrà, ad esempio, rivedere vivere i propri cari, molto tempo dopo averli perduti". È significativo che l'unico altro articolo apparso quel 30 dicembre 1895 e dedicato all'avvenimento (sulla "Poste") si chiudesse con la stessa nota mortuaria: "Quando questi apparecchi saranno disponibili al pubblico, quando chiunque potrà fotografare i propri cari non più in forma immobile ma in movimento, cogliendone le azioni, i gesti familiari, le parole sulle labbra, allora la morte cesserà di essere assoluta". (ivi: 27)⁷

⁷ In Casetti 2005a: 119 si trova una rassegna esauriente delle occorrenze in cui si è riflettuto su questo aspetto del mezzo cinematografico, a partire proprio dalle cronache dello spettacolo Lumière citate da Burch: "Esse si riflettono, un paio d'anni dopo, in una delle prime riflessioni teoriche sul cinema, quella di Boleslaw Matuszewski: 'La fotografia cinematografica [...] fa alzarsi e camminare i morti [...]'. Lucio D'Ambrà [...] nel 1914 [...] ripropone il concetto quasi alla lettera. Egli parla dei film come di 'strisciole di minuscole fotografie che [...] rianimano quello che fu, ridanno vita alla morte [...]'. Nello stesso anno il presidente della Camera dei Deputati francese, nel salutare gli addetti all'industria cinematografica, ribadisce anche lui che con il cinema 'noi vediamo rivivere davanti ai nostri occhi gli



Il commento di Burch a queste prime cronache cinematografiche è inequivocabilmente teso a sottolineare la possibilità offerta dal cinema di dar sfogo alla "supreme fantasy" (Burch 1990: 21 dell'edizione inglese): "Dunque la forma e il movimento, il colore e la parola (che l'immaginazione aggiunge, seppure con un anticipo di parecchi anni, *per una coerenza dell'insieme*), tutto, nella penna di questi giornalisti piccolo borghesi, concorre a compiere il fantasma supremo: sopprimere la morte" (ivi: 27).

Ma sarà il cinema successivo, quello definito da Burch "istituzionale", che vedrà il trionfo di tale ideologia: "La corsa al sonoro del 1929 [...] segnò l'apoteosi dell'impulso verso la rappresentazione analogica di cui già fantasticavano Edison e Villiers, ciascuno a suo modo irretito da quella che ho chiamato sindrome di Frankenstein" (ivi: 209). Ugualmente lo *star system* per Burch "non fa che prolungare il sogno frankensteiniano, il suo esorcismo della morte (il cinepersonaggio muore – se non altro perché il film finisce – ma la star rinascerà nel prossimo film). [...] Ed è forse per questo che la morte di una star giovane, ovvero ancora star (Rodolfo Valentino, James Dean, Marilyn Monroe) viene vissuta come una tragedia" (ivi: 231-232).

Se Bazin si riferisce al desiderio dell'uomo di vincere la morte (cui il cinema risponderebbe) con l'unica espressione di "complesso della mummia", Burch vi si rivolge alternando una serie di varianti lessicali: si va dalle più asettiche "Frankensteinian tradition" (ivi: 14 dell'edizione inglese), "Frankensteinian tendency" (ivi: 13 dell'edizione inglese) e "Frankensteinian ideology" (ivi: 10, 20, 268 dell'edizione inglese) fino alle più connotate "Frankensteinian dream" (ivi: 22, 20, 12 dell'edizione inglese), "Frankenstein syndrome" (ivi: 240 dell'edizione inglese) e "Frankenstein complex" (ivi: 31, 26 dell'edizione inglese). L'operazione compiuta da Burch è chiara: conserva del baziniano "complesso della mummia" il primo termine, rigettandone il secondo. In una nota del suo testo è egli stesso a fornire l'indizio per intenderla: "André Bazin [...] fa risalire il 'complesso della mummia' agli Egiziani e lo considera dunque come una pulsione universale. In quanto tale, questo complesso serve a legittimare l'attaccamento di Bazin all'illusionismo borghese" (ivi: 240). Burch rifiuta il respiro antropologico del discorso di Bazin per far spazio a una griglia classista che riconduce il "complesso" a un bisogno borghese e trasforma quella che in Bazin era una "pulsione universale" in una caratteristica storica. Da qui la sostituzione della mummia con Frankenstein.

In ogni caso, sia per Bazin sia per Burch il confronto diretto con la morte risiederebbe tra le prerogative connaturate al mezzo cinematografico, che per il primo prende in carico un complesso così antico da poter essere connaturato all'uomo stesso, e che al contrario per il secondo risponde a un'esigenza tipica della sua stessa epoca. Inoltre, accomuna la prospettiva di Bazin e di Burch un certo scetticismo rinvenibile nell'uso del termine "complesso".

esseri che abbiamo perduto e che piangiamo' [...]. Elie Faure nel 1922 dà ulteriore fiato a questa idea, immaginando la possibilità che gli abitanti di un pianeta lontano duemila anni luce possano filmare con potentissimi telescopi la morte di Cristo e rimandarcela come memoria vivente".



Bazin, del quale è nota la diffidenza per la psicoanalisi,⁸ opta invariabilmente per un termine compromesso con una visione problematica della psiche, utilizzato per definire un bisogno umano la cui unica soluzione risiede, per la sua prospettiva di credente, nell'intervento divino (ovvero di quel Cristo la cui immagine viene riprodotta dalla Sacra Sindone impaginata nel testo): un complesso se può essere superato non può essere risolto e in ogni caso è condizionante (Galimberti 1992: *ad vocem*). È significativo in questo senso l'elenco baziniano dei vani tentativi, quasi ossessivi, messi in atto dall'uomo per far fronte al complesso della mummia fino all'avvento della fotografia, la quale, lungi dal poterlo sciogliere, si limita a prenderlo in carico, consentendogli uno sfogo.

Ma il progetto positivista di conquista del reale incarnato dal borghese Frankenstein non è, per Burch, meno illusorio (in questa direzione del resto già andava il personaggio originario di Mary Shelley), al punto che "il grande sogno frankensteiniano del diciannovesimo secolo: la ricreazione della vita, il trionfo simbolico sulla morte" (Burch 1990: 19) si realizzerebbe soltanto tramite un surrogato della vita:

[...] quando Edison progettava di collegare al suo fonografo un apparecchio capace di registrare e riprodurre le immagini [...] non manifestava solamente l'ambizione di un abile capitano d'industria; dava ugualmente voce a un fantasma di classe divenuto fantasma culturale: estendere la propria "conquista della natura" fino a trionfare sulla morte attraverso un surrogato della Vita. (Ivi: 14)

Ad ogni modo, si tratta di una tradizione di pensiero vitale: "[...] luogo in cui si cerca, mediante supporti assai deperibili, di garantire immortalità all'effimero" (Brunetta 2001: 194), "dispositivo memoriale che serve a porre un rimedio alla morte" (Casetti, 2005a: 120), il cinema ancora oggi può essere pensato e definito a partire dal suo rapporto con la morte.

5. LA RAGIONE DELLA MORTE

L'immagine pasoliniana soddisfa i due complessi sopraccitati non per la sua qualità, ma appunto per la particolarità del suo procedimento riproduttivo, che Pasolini poeticamente definisce con il termine cui ha affidato, nel corso degli anni, il compito di riassumere la sua visione del mondo: per Pasolini la tecnica del cinema ha qualcosa di "sacro" per il fatto che "rappresenta [...] la realtà attraverso la realtà" (Pasolini 1966-1967: 1543) aderendo ontologicamente alla sacralità del reale.

Secondo quest'ottica, il cinema si afferma come una modalità di elaborazione del lutto, un modo per trattenere il fluire implacabile del tempo (Subini 2008). E se, come

⁸ Durante la guerra, "desperate, Bazin approached a psychiatrist for help. This meeting was important, for its failure made him forever wary of psychology as a means to truth and health" (Andrew 1978: 41).



visto, questa possibilità è inscritta nel cinema in genere, i film di Pasolini si spingono oltre. Confidando nella capacità ontologica di vincere il tempo del mezzo cinematografico, Pasolini da un lato costruisce una filmografia tematicamente centrata sul "problema della morte", incessantemente interrogato attraverso il mito religioso di Cristo; dall'altro elabora un'originale riflessione teorica, proposta in occasione della Terza Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, tesa a dar conto della morte attraverso la metafora cinematografica:

L'uomo [...] si esprime soprattutto con la sua azione [...] perché è con essa che modifica la realtà e incide nello spirito. Ma questa azione manca di unità ossia di senso, *finché essa non è compiuta*. [...] Finché io non sarò morto nessuno potrà garantire di conoscermi veramente, cioè di poter dare un senso alla mia azione, che dunque, in quanto momento linguistico, è mal decifrabile. È dunque assolutamente necessario morire, *perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso* [...]. *La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita*: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi, [...] e li mette in successione, facendo del nostro presente [...] un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile [...]. *Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci*. (Pasolini 1967a: 1560-1561)

Per Pasolini tanto il cinema quanto l'esistenza sono decifrabili unicamente dopo il "montaggio" operato dalla morte, che per questa via si configura pertanto come "necessaria". Non è difficile riconoscere all'origine di una tale prospettiva la volontà di fornire alla morte un significato. In un saggio di un paio di mesi dopo, Pasolini torna sulla relazione di Pesaro esplicitandone alcuni passaggi e giungendo alla perentoria conclusione: "Da ciò la ragione della morte" (Pasolini 1967b: 1574).

Non sono ancora state pienamente sondate le implicazioni di tali riflessioni sul piano della concreta produzione artistica. È certo tuttavia che ogni indagine al riguardo dovrà fondarsi sulla presa di coscienza della dimensione performativa dell'opera pasoliniana. Pasolini è autore non di singoli testi conclusi, ma di un unico grande testo costituito dalla sua vita, che per essere licenziato e decifrato attende la morte del suo autore.

BIBLIOGRAFIA

Andrew D., 1990 [1978], *André Bazin*, seconda edizione, Columbia University Press, New York/Oxford.

Bazin A., 1945, "Ontologie de l'image photographique", in D. Gaston (a cura di), *Les problèmes de la peinture*, Confluences, Paris; poi in A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et Langage*, Cerf, Paris 1958; tr. it., *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973, 1999.



Bazin A., 1958, "L'évolution du langage cinématographique", in *Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et Langage*, Cerf, Paris; tr. it., *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973, 1999: è l'unione di tre articoli apparsi rispettivamente in *Cahiers du cinéma*, n. 3, 1951; in Direzione della Biennale di Venezia (a cura di), *Venti anni di cinema a Venezia*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1952 (edito anche in lingua inglese e francese); in *L'âge nouveau*, n. 93, luglio 1955.

Benedetti C., 1998, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino.

Betti L., 1977, *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte*, Garzanti, Milano.

Biamonte L., 1962, "P.P. Pasolini si autocritica tramite Welles", *Il paese*, 16 ottobre.

Brunetta G.P., 1999, "Introduzione", in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, Einaudi, Torino.

Brunetta G.P., 2001, "Storia e storiografia del cinema", in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V, Einaudi, Torino.

Burch N., 1990, *Life to Those Shadows*, BFI, London; tr. fr. riveduta, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Nathan, Paris 1991; tr. it. (dalla francese) *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Pratiche, Parma 1994; ora Il Castoro, Milano 2001.

Burke P., 2004, *What is Cultural History?*, Polity, Cambridge; tr. it., *La storia culturale*, il Mulino, Bologna 2006.

Carluccio G., Villa F., 2005, "Prefazione" in G. Carluccio, F. Villa (a cura di), *La post-analisi. Intorno e oltre l'analisi del film*, kaplan, Torino.

Casiraghi U., 1963, "Solo Gregoretti ha fatto centro", *l'Unità*, 22 febbraio.

Casetti F., 2005a, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano.

Casetti F., 2005b, "Una affettuosa provocazione a proposito dell'analisi filmica", in G. Carluccio, F. Villa (a cura di), *La post-analisi. Intorno e oltre l'analisi del film*, kaplan, Torino.

Costa A., 1993, *Immagine di un'immagine*, Utet, Torino 1993.

Dagrada E., 2007, "La seduzione del vero. Genesi e risultato nella base fotografica dell'immagine filmica", in E. Dagrada, E. Mosconi e S. Paoli (a cura di), *Moltiplicare l'istante*, Il Castoro, Milano.

Fusillo M., 2009, *Estetica della letteratura*, Il mulino, Bologna.

Galimberti U., 1992, *Dizionario di psicologia*, Utet, Torino 1992; 2ª ed. 2006.

Lane J.F., 1963, "Pasolini's Road to Calvary", *Films and Filming*, vol. 9, n. 6, marzo.

L. S., 1962, "Ultimo ciak per *La ricotta*", *l'Unità*, 23 ottobre.

Marrone G., 2010, *L'invenzione del testo*, Laterza, Roma-Bari.

Pasolini P.P., 1965, "Intervista con Pier Paolo Pasolini", a cura di L. Faccini e M. Ponzì, *Filmcritica*, a. XVI, nn. 156-157, aprile-maggio; ora in P.P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Mondadori, Milano 2001.

Pasolini P.P., 1966-1967, "Dialogo I°", *Cinema & Film*, a. 1, n. 1, inverno; ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, vol. 1, Mondadori, Milano 1999.



Pasolini P.P., 1967a, "La paura del naturalismo (Osservazioni sul piano-sequenza)", *Nuovi Argomenti*, n.s., n. 6, aprile-giugno 1967; ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, vol. 1, Mondadori, Milano 1999.

Pasolini P.P., 1967b, "I sintagmi viventi e i poeti morti", *Rinascita*, a. XXIII, n. 33, 25 agosto; ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, vol. 1, Mondadori, Milano 1999.

Subini T., 2008, *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, EdS, Roma.

Subini T. (a cura di), 2010, *Tre studi su Il Vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini*, Raffaello Cortina, Milano.

Tomaso Subini è professore aggregato presso l'Università degli Studi di Milano dove insegna Storia e critica del cinema. Si occupa prevalentemente di rappresentazione del religioso: ha studiato i rapporti tra la Chiesa cattolica e il cinema neorealista e ha dedicato diversi lavori al cinema religioso di Roberto Rossellini e di Pier Paolo Pasolini. Tra le sue ultime pubblicazioni: *La necessità di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, EdS, Roma 2008 e *Pier Paolo Pasolini. La ricotta*, Lindau, Torino 2009.

tomaso.subini@unimi.it