Il cinema di Pier Paolo Pasolini tra realtà, mito e utopia

Nino Genovese

Tra le presenze più originali, vivaci e illuminanti della cultura italiana del secondo dopoguerra, Pier Paolo Pasolini è lo scrittore che, forse, è stato capace, meglio di altri, di "leggere" e decodificare i fenomeni spirituali e sociali del suo tempo e di interpretarne e sintetizzarne meglio le inquietudini, i problemi e le contraddizioni, rielaborandoli alla luce della sua originale cifra espressiva: ed è questo il motivo per cui, in occasione del centesimo anniversario della sua nascita (5 marzo), in tutte le principali località italiane (ed anche straniere) si sono tenuti convegni, retrospettive, ricordi, *recital*, analisi e ri-letture dei suoi testi letterari e teatrali, interventi sulla sua attività saggistica e giornalistica, e così via.

Ora, se la letteratura e il cinema possono considerarsi le preminenti "passioni culturali" di Pasolini, è bene tener presente che, però, il suo passaggio dietro la macchina da presa non avviene tutto d'un colpo, quando, cioè, costretto a trasferirsi a Roma, per "sbarcare il lunario" comincia a collaborare con registi come Mario Soldati, Federico Fellini, Luis Trenker, Franco Rossi, Florestano Vancini e - soprattutto - Mauro Bolognini.

Infatti, tale "incontro" è "preparato", in un certo senso, da un interesse risalente agli anni universitari bolognesi (con la conoscenza, tra gli altri, dei film di René Clair, Jean Renoir, Charlie Chaplin) e dal suo conclamato trasporto per questo *medium* (anche se il suo "primo amore", grazie anche alle lezioni di Roberto Longhi, sono le arti figurative e i quadri di grandi artisti come Giotto, Masaccio, Masolino, Pontormo, i cui riflessi risultano ben evidenti in tutta la sua filmografia).

Ma, nel contempo, è proprio la pregnanza visiva ed immaginifica del mezzo espressivo cinematografico a consentirgli di trasferire sullo schermo quello che era apparso il motivo dominante della sua produzione letteraria, già ben avviata ai tempi del suo esordio cinematografico, e cioè l'indubbia "sympateia" per il *lumpenproletariat* (il "proletariato degli straccioni"), vale a dire quel termine utilizzato da Karl Marx, che in Pasolini è identificabile con il mondo degli umili, con il sottoproletariato delle borgate romane.

D'altronde, essendo anche lui un reietto, un condannato dalla società per la sua "diversità", Pasolini si sente solidale con questo mondo di "diseredati", di cui apprezza elementi e valori come la gioiosa semplicità, l'innocenza, la spontaneità, che continuano a sopravvivere pur in un ambiente degradato e in un contesto di miseria e di violenza, almeno fino a quando non saranno sopraffatti dal benessere piccolo-borghese, che, a sua volta, contamina e asservisce tutto al consumismo e a quel Potere che lo sottende e indirizza.

"Accattone" (1961)

Così, ad *Accattone* del 1961, che costituisce il suo esordio cinematografico (uno dei più grandi esordi della storia del cinema, a mio avviso), le cui tematiche ed ambientazioni sono chiaramente mutuate dai due romanzi che gli hanno dato la notorietà (*Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*), segue *Mamma Roma* del 1962, con il vano sogno di integrazione piccolo-borghese di una ex-prostituta (una stupenda Anna Magnani).

"Mamma Roma" (1962)

La sua visione epico-religiosa del mondo, la predilezione per la parabola, il suo cosiddetto "cattolicesimo eretico" trovano poi ispirazione nel tema della Passione, vista in maniera completamente diversa (ma solo apparentemente antitetica) nei due film successivi: *La*

"La ricotta" (1963)

ricotta (episodio del film *RoGoPaG* del 1963, il cui strano titolo è basato sulle sigle dei registi che vi hanno collaborato: Rossellini, Godard, Pasolini e Gregoretti, conosciuto anche come *Laviamoci il cervello*; da notare che tale

"Il Vangelo secondo Matteo" (1964)

stupendo episodio fu censurato subito dopo la sua uscita e Pasolini fu perfino condannato per vilipendio della religione cristiana); e *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), opera estremamente complessa e soffusa di un notevole afflato poetico, sostanzialmente apprezzata anche dal mondo cattolico, evidente omaggio alle speranze di dialogo tra cristianesimo e marxismo e coraggioso tentativo di proporre la figura di un Cristo essenziale, diverso, polemico e combattivo, che risente dei fermenti innovativi portati avanti da Giovanni XXIII e dal concilio Vaticano II.

"Uccellacci e uccellini" (1966)

Dopo questo periodo che si potrebbe definire "nazional-popolare", il film *Uccellacci e uccellini* (1966) segna l'inizio di una seconda fase, caratterizzata dal tentativo di raccontare la realtà e la vita nelle forme della favola, della fiaba, dell'apologo, della parabola, dell'allegoria e del mito; così, attraverso un corvo parlante e due straordinari personaggi (Totò e Ninetto Da-

"La terra vista dalla luna" (1967)

voli), che conferiscono al film una lievità ironico-fantastica, di sapore quasi chapliniano, viene rappresentata la fine dell'ideologia marxista degli anni Cinquanta, che ha ormai esaurito il suo compito storico.

Questi temi sono ripresi nei tre episodi successivi: *La terra vista dalla luna* (episodio de *Le Streghe*, 1967) e *Che cosa sono le nuvole?* (episodio di *Capriccio all'italiana*, 1968), i cui protagonisti sono sempre Totò e Ninetto Davoli, mentre

segue a pag. successiva

"Che cosa sono le nuvole" (1968)

segue da pag. precedente
quest'ultimo è l'unico personaggio di *La sequenza del fiore di carta* (episodio di *Amore e rabbia*, 1969).
Particolarmente interessante ci sembra l'episodio *Che cosa sono le nuvole?*, una sorta di riproposta in chiave surreale della tragedia *Otello* di William Shakespeare, con alcune marionette-parlanti, interpretate da Totò (nella sua ultima apparizione), Ninetto Davoli, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, Laura Betti, Adriana Asti; e con la canzone, su testo dello stesso Pasolini, cantata da Domenico Modugno; significativa l'ultima scena in cui le due marionette di Jago (Totò) e Otello (Ninetto Davoli), fatte a pezzi dal pubblico, vengono rottamate e gettate in una discarica, con i due fantocci che rimangono incantati a guardare le nuvole e Totò che esclama: «*Ah, straziante, meravigliosa bellezza del creato!* ».
La crisi e trasformazione della borghesia porta poi Pasolini ad elevare ad archetipi simbolici le contraddizioni dialettiche tra mondo arcaico-mitico e mondo moderno-tecnologico, dando vita a due opere di grande rilevanza metaforica, come *Teorema* (1968) e *Porcile* (1969), e ad altre due opere, *Edipo re* (1967) e *Medea* (1969), che vogliono proiettare il mito, prima incarnato dal sottoproletariato romano, nel mondo dell'antica Grecia e della tragedia.
Segue, negli anni Settanta, la cosiddetta "trilogia della vita", che costituisce una sincera, vitalistica adesione alla lotta per la liberazione sessuale e alla riscoperta del sesso nella sua gioiosa fisicità e carnalità, nella sua primigenia "purezza", la riscoperta di una umanità vista nella sua primordiale naturalezza, in un contesto sociale primitivo: quello perduto del mondo medievale di Giovanni Boccaccio nel *Decameron* (1971) e di Geoffrey Chaucer ne *I Racconti di Canterbury* (1972), e quello della favola e del sogno del mondo orientale ne *Il fiore delle Mille e una notte* (1974).
Ma ecco che Pasolini rinnega anche questa sua visione della vita improntata a una sorta di sfrenata felicità di carattere erotico-sessuale perché si accorge che anch'essa è finita con il diventare una pseudo-libertà, priva di quei valori di autenticità, genuinità, spontaneità, che caratterizzavano le manifestazioni e le pulsioni sessuali del popolo nella sua essenza più autentica, basata su un falso "permissivismo" e su pseudo-valori ormai omologati, anzi "degenerati" e sottomessi alla logica del profitto e ai modelli imposti dalla borghesia, dall'industria culturale e dal "Potere".
Ed ecco il dolente, tragico *Salò o le 120 giornate di Sodoma* del 1975, film allucinante e allucinato, disperante e disperato, uscito postumo e, come tale, considerato il suo testamento spirituale. Attraverso il filtro dell'opera del Marchese De Sade, Pasolini ci offre la sua più cruenta e spietata denuncia di un mondo crudelmente diviso tra padroni autoritari e pervertiti e servi succubi e mansueti, che rappresentano il mondo "neo-capitalista" della massa ("massa" e non più "popolo") piccolo-borghese, in ginocchio ai piedi del Potere: insomma, "uccellacci" e "uccellini"; falchi e passeri.
Ad entrambi, nel duecentesco episodio di ispirazione francescana inserito in *Uccellacci e uccellini*, fra' Ciccillo (sempre Totò), dopo avere imparato con immensa pazienza il linguaggio degli uccelli, predica l'amore e la concordia: i passeri l'ascoltano e ubbidiscono; anche i falchi sembrano ascoltarlo, ma poi riprendono ad uccidere i passeri. La parabola francescana è diventata un'utopia: gli "uccellacci" continueranno a divorare gli "uccellini", senza nessuna possibilità di riscatto e di ribellione da parte di questi ultimi.
È il cupo pessimismo che caratterizza il testamento spirituale ed artistico che ci ha lasciato Pasolini, con le cui illuminanti, profetiche previsioni, con la cui dolente visione della vita dobbiamo necessariamente fare i conti ancora oggi, nell'amara consapevolezza che, da allora, la realtà è rimasta sostanzialmente immutata, quando non è addirittura peggiorata.

Nino Genovese

"Decameron" (1971)

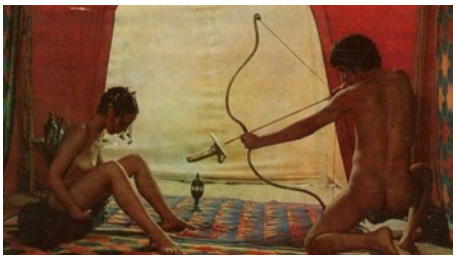
"Teorema" (1968)

"Porcile" (1969)

"Edipo re" (1967)

"Medea" (1969)

"I racconti di Canterbury" (1972)



"Il fiore delle mille e una notte" (1974)

"Salò o le 120 giornate di Sodoma" (1975)