

Il verso cinematografico di Pier Paolo Pasolini



Carmen De Stasio

La varietà e l'esperienza conferiscono il valore di una realizzazione letteraria che con Pier Paolo Pasolini trascende i confini per mostrarsi nella schiettezza di una parola che segue il verso distintivo del tempo. Nulla viene trascurato della realtà e chiaro è l'invito a spingersi verso il dramma

dell'uomo calato nella sua privata realtà di predestinazione, per la quale l'assoluto del bianco/nero adatta esattamente il simbolo di un'esistenza continuamente ridisegnata nell'assurdo di un assolo di poesia dai simboli fulminanti; capitolo senza mistificazione da leggere anche al contrario e nel quale quel che è gusto stilistico converge in bisogno, bisogno di dislocarsi rispetto a qualsiasi sentimento di disprezzo, a qualsiasi condizione comporti l'alterità dell'umano. Sconveniente e tutt'altro che apologetica, la maniera evidenzia una realtà tutt'altro che sovrapponibile o appena da rinchiudere in una sorta di archivio della memoria. È questa un'idea di confronto di tipo fortemente affettivo, giammai incantato, anche quando in scena Pasolini dispone la variante metaforica. Così la centralità del suo linguaggio concepisce le variabili del vero senza alcuna contraffazione di ritmi; tantomeno, senza intrusioni controverse che potrebbero annichilire anche quella che si riconosce a Pasolini come profonda sensibilità artistica. Se vogliamo prendere in considerazione un quadro di ipotesi, si potrebbe ritenere che la scrittura – qualsiasi dimensione essa prenda – si manifesti nel miglior modo emancipandosi da qualsiasi opportunistico adattamento, con una corrispondenza che è poetica completa nel suo evidenziarsi senza ricorrere a ermetiche allusioni.

Quel che si crea è un unicum in grado di tradurre le parole in un complesso di intra-lettura semantica, in grado di frantumare il cristallo possente dell'abitudine e che va a confermare il realismo pasoliniano rispetto a un realismo dal commiserabile tratto e impegnato a ricucire la retorica speranza di rinascita.

Evidente che siamo del tutto fuori dai rigori di un'inquietudine metafisica: nella mistificazione di un presunto procedere e ricominciare alternato in una sequenza sempre uguale a se stessa, si rinnova il sentore di morte che alita al di sopra di un'umanità avvilita a vagare senza meta all'interno dei confini di una periferia totale, che sovverte radicalmente le aspettative di un'idea, quanto di un'ideale troppo distante dalle concretezze terrene, così come si legge

nella denuncia del capolavoro oltre il tempo che è *Uccellacci e uccellini*. Qui Pasolini mette in moto gli effetti devastanti del perenne abbandono-abbandonarsi in una ciclicità che non cerca comprensione e che rifugge qualsiasi commiserazione; che vede i due protagonisti agitarsi come guitti sul palcoscenico di una smisurata contraffazione nei tempi di un camminamento che avviene sempre su binari paralleli rispetto ad altro. È questa la realtà contemporanea che vive accanto alla realtà delle ideologie, oltre la presunzione di un progresso che ristagna di buone intenzioni e che si prospetta quale acme di un processo che conduce all'inesorabilità di un separatismo che aleggia costante.

In tal senso è possibile leggere come il vero sviluppo risieda nello scenario di un'arezza assimilabile al palcoscenico nudo sul quale l'assurdità – nella quale si coniuga la parola dell'esistente – riformula il *contenuto del vero*



nell'incontrollata emarginazione, quanto nell'irreparabilità antieroica del Beckettiano *Aspettando Godot*. Antieroico è pure l'ambiente, che sembra distanziarsi da qualsiasi movimento alluda a una progressione che, invero, non avviene (*Il cammino incomincia e il viaggio è già finito* – si legge in un fermo immagine della pellicola di Pasolini).

Mantenendo l'insieme di tutti questi elementi, lo spettatore viene posto davanti a uno specchio che recupera il vecchio e il nuovo in un'unica sembianza ciclica – luogo in cui la serialità di riprese riconduce ad un'unica condizione, nella quale gli altri da sé restano tali, conclusi, per meglio dire, in una visione di reiterata provvisorietà, che investe tanto l'impegno ideologico alla vita, quanto l'ideologia

che muove (dovrebbe muovere) la vita stessa. Un lavoro preciso, dunque, è *Uccellacci e uccellini* negli effetti controversi della contrapposizione totale, nella ridondanza avita di una periferia polverosa quale metafora del non casuale e sempiterno gioco di piani paralleli che coesistono e sui quali taluni sono sempre uccellacci (malefici o importuni?) e altri uccellini (docili, gentili o sottomessi?). così, nei termini pienamente Husserliani, il segno poetico si forma nell'espressione visuale a dare la direzione di una schietta critica, che pure richiede l'impegno di guardare/guardarsi nell'attraversamento esistenziale, mettendo d'accanto la prolissità bustrofedica di buone intenzioni e scavalcando la grigia cortina di concreta indifferenza.

Assistiamo così al compimento della parabola di ribellione rispetto all'incomprensibile abitudine di confrontarsi secondo una personalissima prospettiva che comporta la visualizzazione di una paralisi assoluta, nella quale compassione e indifferenza esaltano di antica e cristallizzata superbia. E la ribellione di Pasolini avviene attraverso l'uso dall'apparenza illogica, appunto, di una parola priva di azione. Di un'ideologia inesorabilmente destinata a dissolversi all'interno di un disegno per frantumi, in altri termini, a segnare il severo passaggio da una vita intesa come bilancio di momenti d'essere a un'esistenza qualsiasi concepita per essere a termine nel cerchio di un'incomunicabilità che investe le strettoie ambientali, in una sorta di vortice che si agita

senza variazione alcuna.

Di fondamentale importanza per l'economia della poetica pasoliniana nella pellicola è la presenza di Totò nell'eccentricità di una vis comica ingrigita, pur nel guizzo del movimento a contrastare la baldanza di un metaforico Ninetto Davoli, nel cui sorridere quasi ipnotico aleggia la condanna all'inane speranza di un futuro interdetto. Ed essi incarnano lo svolgimento dell'eterno crepuscolo dell'esistenza, frantumano la facciata oscura del possibile, vestendo gli abiti di una speculativa ritualità che rinuncia all'inganno di mite benevolenza, per offrirsi nel simbolo di una forma che non prevede onirico, né confortante riscatto (*Il poveraccio passa da una morte all'altra morte* – afferma Totò in una battuta del film) e lasciando che sia la disorganicità fisica a rinnovare il senso di un'asfissia che permane nella gioscosità amara di un'inerzia mascherata da passi che imprimono sul terreno dissestato l'assenza di una rotta.

Carmen De Stasio

* Prossimo numero:

Il «contenuto del vero» nell'espressione di Pier Paolo Pasolini

