

## Il contenuto del vero nell'espressione di Pier Paolo Pasolini



Carmen De Stasio

Proseguiamo la meditazione critica sui risvolti che il contesto prettamente pasoliniano disegna fino a oscurare la dimensione del cosiddetto tempo civile, cioè il tempo gestito dalle scansioni numeriche di un orologio condiviso. In questo modo ci sembra pressoché agevole parlare di un

traghetamento che trascura le confinazioni del pensiero: della sua caparbia intelaiatura si frantuma il confine tra le realtà e le parabole di quel che sommariamente viene gestito come irrealità. Là si compie il sorpasso dalla scrittura su carta alla scrittura per movimenti, per paesaggi umani talora sconvenienti.

Non stiamo in questa fase a dare l'esclusiva del valore totale dell'opera di Pier Paolo Pasolini: quel che s'intende rimarcare è la libera manifestazione di scelte che non si incanalano affatto in correnti di comodo. Al contrario, non difficile è rilevare l'intuizione controllata del modo in cui l'ambiente si modifica, ambiente che pure sostiene la variabilità dei movimenti inscritti in una sceneggiatura rigorosa, priva di cesellature,

tanto da frantumare i limiti temporali e riportare ad un contenuto del vero. Una potenzialità, probabilmente, che poggia su un contesto dal quale, straordinariamente, Pasolini mai si distanzia, presentando la storia attraverso gli individui che la costruiscono, non distanziandosi dai contesti che sembrano declinare quella costruzione secondo particolari cesellature. E si tratta di individui i quali manifestano le singole personalità e riconoscibili in ambienti riconoscibili, del tutto cadenzati da una sonorità che ne potenzia l'avvenimento, piuttosto che circoscriverlo come tessitura altra, distante, mitica.

Per chiarire meglio questo punto, mi soffermerò essenzialmente su un'opera che – al tempo della sua realizzazione – apparve come sconfinamento rispetto all'ideale extra-terreno, dando corpo alla sobria invulnerabilità delle parole e incidendole, viepiù, sulla roccia del visibile, privandosi di sulfuree interpretazioni. Il riferimento è a *Il Vangelo secondo Matteo*. Pluripremiata e presentata al pubblico nel 1964, nell'oggi l'opera appare controcorrente rispetto alla memoria comune riguardo Pasolini, ipotizziamo perché l'unica economia cinematografica riguardi i luoghi di realizzazione, luoghi che recuperano la parvenza originale in un'Italia volta a un sud permanente, nell'implacabile condizione al di là dei movimenti

progressisti; lontana dalle schermaglie infuocate di rivoluzione, di un colore continuamente disatteso e che per ciò stesso appare distendersi in un tempo rarefatto e mai del tutto consunto. E tutto, infatti, nella pellicola ha un significato, significato che incide esattamente i punti nevralgici della cinematografia quale investimento intellettuale e che per ciò stesso non già magnifica, ma interloquisce con i tempi e i luoghi emersi dai nascondigli di una memoria rilassata sulla definizione di trascorso, di obsoleto, e che concretizza il climax di una realtà tutt'altro che supponente, né onirica.

Un riferimento particolarmente rimarchevole è, a tal proposito, la sceneggiatura che Pasolini riprende nella sua totalità dalla lettura del Vangelo secondo Matteo e intorno ad essa



stabilisce le sembianze dei luoghi con una coerenza e una coesione tematiche di tale impatto da conseguire l'allineamento con i soggetti, con le parole e i primi piani essenziali,



temprandoli in un ordine sequenziale, quanto reciprocamente spinti a una reciprocità priva d'alcuna sudditanza. Di fatto, l'opera conquista un presente nel quale lo svolgimento della vita di Gesù appare con lucida trasposizione in un primo piano pressoché costante, che individua l'uomo attraverso la sua azione e attraverso l'azione intorno, senza incorrere in alcun condizionamento che sia appena parificabile alla spettacolarità. In tal senso Pasolini dà una veste del tutto esperienziale agli accadimenti e al loro inserimento territorializzato, conseguendo la lucida estrinsecazione di

tematiche assai care come l'idea sconvolta di progresso non senza ostacoli e ancor più evidenziando l'idea di morte, ma non di interruzione. In tal senso, quella che su carta è narrazione giunge come conquista tanto verbale, che scenica e integrata con tutti gli aspetti controllati di suono, di movimento e di parola all'interno di un verso concepito come unità di studio.

Ancora una volta la prospettiva si ridisegna nel suo tempo totale ed è, a proprio modo, una sfida che sembra, per questi aspetti, trovare collegamento con la prosa d'impegno sociale precedente e internazionale (da Zola a Hugo, per citarne alcuni), quant'anche prevalendo nei segnali di una poetica sociale che recupera le atmosfere di un Yeats o di un T.S. Eliot. Non basta: la poetica esclusiva dell'opera pasoliniana avvia un meccanismo di

compensazione tra la storia come tramandata e la storia visualizzata sullo schermo in un'attualità totale, della quale ci parla la presenza leggera e assai discreta di intellettuali acclarati nella loro indiscutibile reputazione: dal poeta Alfonso Gatto, al filosofo Giorgio Agamben, al Premio Strega Enzo Siciliano, a Natalia Ginsburg, oltre che allo scrittore Marcello Morante e al poeta e scrittore Mario Socrate). Nella loro sobria presenza, ciascuno di loro si rende portavoce nel

film dell'universalità dell'azione in un'imbastitura che compatta il realismo verbale e scenico con l'impenetrabile e aspro affresco.

Così, quel che in superficie appare nella metafora di un verso libero, si frantuma in una miriade di tecniche che mantengono il grado estremo della significazione, aumentando via via la facoltà di comprendere il dato dell'attenzione, dato che aumenta la capacità elaborativa della memoria documentale, tramandata per iscritto e tradotta, infine, in una visione priva di aggiunte posticce e fondata, soprattutto, sull'indispensabile che consente la coniugazione tra potenza della ripresa e ingenerosità evocativa degli scenari. A tal punto la prospettiva appare nella sua scarna concretezza, da spingere lo spettatore a coglierne l'energia

come se fosse presente in una pervasione rotonda che, nella sua privatezza, non lascia spazio oltre una frontalità rigorosa, conducendo l'intero assetto cinematografico a reticolato simultaneo di elementi e situazioni concepiti nella loro sanguigna veracità, tanto da concedere l'idea coesa di opera incisa nell'opera stessa e trasposizione surreale.

Carmen De Stasio

Prossimo numero:

Il verso e la parola dei protagonisti Pasoliniani