

Il reale e l'assurdo nel cinema Pasoliniano



Carmen De Stasio

Il quadro va completandosi e l'opera a compiersi. Sarebbe mai possibile? No. In questi mesi, nel corso dei quali la nostra attenzione è stata rivolta alla visione semantico-creativa dell'opera cinematografica di Pier Paolo Pasolini, la ricerca non si è fermata, anzi: a fronte di un sapere molto spesso camuffato da nuove percorrenze, ma ancor più spesso soggiogato alla definitività, l'evolversi ricercativo del Pasolini studioso dei processi storico-esistenziali resta traduzione della confluenza tra reale e immaginario, tra reale e inimmaginabile, anche in virtù di un'operazione culturale che rinnova la propria lungimiranza attraverso il caleidoscopio delle opportunità da trasferire in un neo-plasmato contesto di occasioni. Di fatto, con la cinematografia Pasoliniana l'identificazione acquisisce una vastità inarrestabile che intensifica la continuità intuitiva del disfacimento del reale a portata di mano e, simultaneamente, rivede quel reale attraverso un processo di (intra)contaminazione che sarebbe altrimenti inspiegabile senza un tocco di brio fantasioso, brio che Pasolini possiede al punto da ricavarne un assetto molto vicino all'assurdo, anche nelle sue espressioni spettacolari. In effetti, a rivedere fotogrammi e a fermarli per un'accesa meditazione, talora è proprio nelle fogge grottesche che viene tradotta l'identità frammentaria del percorso umano e della quale Pasolini si avvede nella deriva culturale, sociale, politica; che si confronta con un colore che dà sensazioni di graffio e lacerazione, e che viepiù assume una forma di psichedelia come agente deflagrante e dissuasivo. Nella lacerazione perenne è la divergenza, un segnale che Pasolini riesce a rendere evocabile attraverso la pienezza dei messaggi che coglie nel tempo dell'inquietudine e del progresso. Così, dunque, condizione comune all'intera opera cinematografica resta l'oggettivizzazione di un individuo-società nel suo intento eteocritico, talora paradossale, e che si manifesta attraverso la robusta compresenza di rimandi in un reticolato labirintico che l'individuo anonimo e periferico non può spingere, non riconoscendone la provenienza. Il male non è altro e né, tantomeno, altrove; esso si dirama viepiù nella consistenza di vite che non possono, per l'ingratitude della situazione imperversante, che rispondere con una non-risposta; con una sospensione che rende lo stesso sviluppo delle vicende nell'affermarsi di un'assurdità consistente, concreta, al punto che lo stravolgimento impera oltre lo straniamento.

Nessun senso di recondita colpa da rimettere:

la vita prende il corso dei (dis)fatti e nuovamente trova agio l'adeguamento. Qui la percezione subisce una repentina, ma anche – e, soprattutto, senza dissimulazione alcuna – trasformazione del vedere (e del modo di vedere e protendersi a vedere) i fatti nel loro fondersi con il contesto. Questa abilità analitica riconosciamo a Pasolini, recuperandola a una riflessione di T. S. Eliot: *Il possesso del senso storico, che è senso dell'a-temporale come del temporale, e dell'a-temporale e del temporale insieme: ecco quello che rende tradizionale uno scrittore. Ed è nello stesso tempo ciò che lo rende più acutamente consapevole del suo posto nel tempo, della sua con-*

del tutto. Il senso, in effetti, sembra essere proprio nell'alterazione ed è nell'immediatezza visiva che la critica pasoliniana rifiuta il mascheramento.

In questa condizione, che cosa è reale in quanto riconosciuto, e che cosa è assurdo? Possiamo riferire sia assurdo l'estremismo cromatico, il primo piano dall'espressione mimetica? O si tratta, piuttosto, di un'esagerazione di comportamenti e fatti per rendere ancor più incisivo quel tratto critico a una società del progresso che il nostro concepisce alla deriva? La risposta di Pasolini avviene sempre in scena: esemplare è l'indimenticabile *La*

Terra vista dalla Luna, del quale egli firma

sceneggiatura, soggetto e regia all'interno

del film a episodi *Le streghe* (1967). Superato

l'assurdo temporale a ritroso, vediamo l'autore spingersi in quella prospettiva

di evanescente illusione che è il richiamo

al progresso scientifico. In maniera stupefacente,

dall'oltre prospettico la Terra appare retorica

registrazione di quel che è: scenari consueti e, a un tempo, bistrati

da una natura grottesca, segnati da un idilliaco

posticcio all'interno di un contesto stravagante,

ma anche disegnato in una forma che richiama fortemente un'identità

claustrofobica. In questo scenario Pasolini va a

miscelare – in un burlesque dai toni estremi – i

movimenti che regolano – in un'inappagabile alterità

rispetto a un ordine sequenziale – l'esistenza

dei protagonisti: Totò, Ninetto Davoli e un'espressiva

e sorprendente Silvana Mangano. E una giocosità

esasperata proviene altresì dai nomi, che suggeriscono

in sé la realtà antiretorica dei protagonisti in

maniera apodittica, passando da Ciancicato

Miao (Totò) a Baciù (il Davoli), fino all'eloquente

Assurda Caì (S. Mangano): nei nomi domina un

capriccio linguistico meta-comprensivo

antifrastrico che va a coniugare la veemente

sovversività delle scene con un campo visivo

continuamente sbalzato da un nucleo all'altro,

come se ci si ritrovasse in un'accidentale illusione

intraprendente e che impegna i sensi tutti, fino

a coinvolgere nel suo reticolato di asprezza

il meditare critico, accompagnandolo nelle

profondità dell'imprevedibile farsa. Una farsa

che viepiù si carica di elementi talora

ridondanti nell'irrompere fulmineo e fuor di

contesto (e che tale non è) di due personaggi

dall'archetipo figurato di turisti, alla cui

eccentricità sembra destinata la lettura non

tanto simulata di quella esistenza che vediamo

scorrere nei ritmi di un'inarrestabile pantomima.

Ed è attraverso siffatta visionarietà che Pasolini

permea di critica (tutt'altro che sfuggente e

tantomeno camuffata) un procedere umano nel

pieno della perdita della rotta, disegnando le

sfaccettature del suo tempo, del "suo" posto

nel tempo.



"La Terra vista dalla luna" episodio del film collettivo "Le streghe" (1967) diretto da Pier Paolo Pasolini



temporaneità. Per Pasolini il cinema va a concepirci, dunque, come luogo attraverso il quale la rappresentazione dei fatti trascende la trascrizione descrittiva e impone la forma deittica e significativa, soppiantando le rigidità dei generi e ricostruendo nell'immediatezza visuale le modalità che affermano e, insieme, disfermano quella che è soltanto una fittizia deviazione di senso, senza esserlo mai

1 T. S. Eliot, *Tradizione e talento individuale*, (1919) in *"The Waste Land"* (1922), Mursia, Milano, 1976, pp. 99 - 100

* Prossimo numero:

Quel che resta - Riflessioni

Carmen De Stasio