

Quel che resta – Riflessioni



Carmen De Stasio

In origine, quello che sva-
gatamente chiamiamo
cinema era appellato co-
me *motion picture*. Grafia o
immagine in scorrimen-
to, non cambia molto: si
tratta, in ogni caso, di se-
quenze animate da una
precisa logica che, nella
brevità del tempo, non
compromettono l'inten-
zione.

Pur partendo da mol-
to lontano, questa prolusione è finalizzata ad
accostare la visione cinematografica al proce-
dimento accurato di una lettura che, nel caso
della filmografia di Pier Paolo Pasolini, è di ti-
po panoramico, in quanto vera e propria ardi-
mentosa esperienza narrativa che concede
ampio spazio alla riflessione etica.

Notevole e molteplice è la storia nelle trame di
un fare cinema, di un mettere insieme foto-
grammi che si raccontano nello scorrimento.
Ragguardevole il processo di avvio che ambi-
sce a rigenerare l'alto senso di una religiosità
che avvicina Pasolini all'amore per la vita; un
amore tutt'altro che straniante e in grado di
sollecitare una sorta di ricucitura di ruoli che
vede nella potenza critica il viatico per sot-
trarsi al vulnus delle apparenze, aderendo al
privilegio derivante dalla visione di insieme e
dall'impatto culturale e sociologico, compor-
tando un andare, in un certo senso, controcor-
rente rispetto alla richiesta emozionale.

Ebbene, la configurazione di un disin-
canto che si appropria delle menti elette
non è una novità e né, tantomeno, lo è al
tempo della vivace penna e dell'acuta mac-
china da presa di Pasolini. Non è tutto: il
soggetto protagonista delle sue opere si
articola lungo le fasi di un realismo di con-
fronto sia in maniera diretta e inequivoca-
bile, quanto come riferimento a un conte-
sto che non si priva delle sue forme e
neanche dei suoi dettagli per apparire
consono e giammai sovversivo. Oltretutto,
negli effetti, quanto nelle concomitanze, il
realismo pasoliniano esula del tutto (e vo-
lutamente) da schemi che, nell'interme-
diatura della replica, impongono la perdita
di risonanza per rientrare in una ritualità in
deterioramento fino al punto di trascendere
la congruità del linguaggio stesso delle evi-
denze. Muovendosi su un altro versante, la
macchina del reale pasoliniano sembra ali-
mentarsi di un inatteso procedimento chimi-
co basato su combinazioni, su reazioni e su
processi tanto spontanei, che articolati dalle
sue medesime intenzioni di tipo etico, per ap-
prociare, infine, a una sintesi che richiama la
specularità di un risveglio che è di tale effica-
cia, da rendere permanente e aperto il lin-
guaggio complesso (e non macchinoso), nel
tentativo di dare forma leggibile all'intuizione
di una condizione alla deriva, ma pure arida
nell'ambire allo sviluppo.

Stando a tutto ciò, nel ripassare la figurazione

mentale intesa a scatenare riferimenti e signi-
ficativi legami tra la realtà di fatto e la realtà
costruita sullo schermo, dalla panoramica
delle opere cinematografiche di Pasolini sca-
turisce una permanenza di intonazioni lace-
ranti, che, tuttavia, non subiscono l'alterazio-
ne del tempo. Il motivo è presto detto: la
cinematografia pasoliniana investe il campo
vasto della cultura nella misura in cui si rivol-
ge a recuperare squarci di una storia che (r)
esiste all'incanimento della memoria e at-
traverso i cui tratti emerge un tracciato pro-
gressivo di osservazione e di rilevazione: ba-
sterebbe citare *Il Vangelo secondo Matteo*, al
quale Pasolini adegua scenari traendoli dalla
trascrizione originale; le periferie segnate
dalla trasgressione di *Uccellacci e uccellini*, di
Accattone, di *Mamma Roma*; le dinamiche scon-
volgenti del progresso e l'enigma della comu-
nicazione di *Teorema*; la narrazione visiva
tratta da *I Racconti di Canterbury* di G. Chaucer,
dal *Decameron* di G. Boccaccio, fino ai segnali
di deterioramento in *Salò*. In un insieme se-
quenziale, ciascuna pellicola è significativa ca-
pitolo di un libro portato in scena per rendere
accessibile la portata di una riflessione etica
che sullo schermo individua i segnali di una
società vulnerabile (una società di carta, ap-
punto, nella metafora di *La sequenza del fiore di
carta*, titolo inequivocabile del cortometraggio
girato da Pasolini nel 1968, nel quale stralci
documentari di una storia di portata mondia-
le si sovrappongono all'ordinarietà del pre-
sente nella frenesia di gesti replicanti e anoni-



"La sequenza del fiore di carta" (episodio del film *Amore e rabbia*) di
Pier Paolo Pasolini. Italia, 1969, 10'

mi). A questa società Pasolini sembra rivolgere
la sua voce, attendendo, probabilmente, un ri-
sveglio che sia sostanziale del suo progresso, al
quale il nostro crede, pur non avendo fiducia
alcuna nello sviluppo di una società intrappo-
lata nella sospensione prolusiva di un'assen-
za. A quest'assenza la risposta sopraggiunge
con la messa in scena sia della realtà di fatto,
che della sbigottita surrealtà in una concomi-
tanza che diviene simbolo di un'alterazione
alla quale è lo stesso Pasolini a dar forma, ri-
ducendo in una sintesi tutt'altro che fittizia
l'intima coesistenza del riscontrabile e dell'e-
sagerazione.

Ci avviamo alla conclusione, non prima di
aver considerato il modo in cui, in un intreccio
di realtà materica in quanto conosciuta e
riconoscibile, e di minuti riferimenti critici, lo



Pasolini sul set di "Pasolini e... La forma della città"
(1974)

spazio pasoliniano configuri un'inventiva dal-
la gradualità esegetica a partire da un'idea
precisa: portare, cioè, al pubblico la forma di
significati profondi non consumati, né traditi
dalla consumazione stessa della materia uma-
na intenta a disporre del suo intorno con arti-
ficio. A questo sembra indugiare lo stesso au-
tore nel documentario girato nel 1974 per la
regia di P. Brunatto e intitolato *pasolini e ... "la
forma della città"* (con il cognome del nostro vo-
lutamente in lettere minuscole). Tutto ha ini-
zio da un'inquadratura ferma a riprendere il
soggetto (in questo caso la forma della città)
nella linea di demarcazione sulla quale l'oc-
chio cinematografico si concentra. Tuttavia,
basta che si dilati la visuale e la forma viene ad
essere *deturpata da qualcosa di estraneo* – affer-
ma Pasolini. Un'amara metafora che dal pia-
no della creazione poetica si dilata a investire
il piano della visuale cinematica senza alcu-
na schermatura.

(...)

*ho paura della libertà che mi verrebbe dal
tacere;*

*non avrò scritto un solo libro libero, un solo
verso libero*

*in tutte le primavere della vita –
ché i poeti, destinati a intravedere
nel contrario di ciò che fanno, la libertà, sono
poeti del bene comune
e, senza complicità, sarebbero poeti incom-
prendibili.*

(...)¹

Che cosa sono le parole, se non un *puro e
semplice accumularsi di materia*². Con questa
frase il richiamo a meditare sull'attualità in-
dissolubile appare scelta di vita di Pasolini nel
suo inalterabile proposito di restare sul fronte
di un'avanguardia che non si nasconde, e che
rifiuta l'eclisse strategica. Se così non fosse, si
tratterebbe dell'inconcludenza di un esistere
smorzato nell'anti-significazione delle parole;
semplice accumulo di materia destinato ad
essere spartito concluso di un'anti-storia.

Carmen De Stasio

* Prossimo numero:

Dietro la finzione

1 P. Pasolini, *Libro libero*, Sez. "Sinieciosi della diaspora" in *Trasumanar e Osservar* (1971), Garzanti, Milano, 2014, p. 161

2 P. Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino, 1992, p. 30