



Maria Rizzarelli
Una terra che è solo visione.
La poesia di Pasolini tra cinema e pittura

Lentini, Duetredue Edizioni, 2015, 151 pp.

La contaminazione tra scrittura e visione, la «natura anfibologica» tra parola e immagine, secondo una definizione dello stesso autore, risulta fondamentale nell'intera opera letteraria di Pier Paolo Pasolini. L'esempio più significativo di questa 'doppia' natura della produzione letteraria pasoliniana ci è probabilmente offerto da *Teorema* (1968), che nasce contemporaneamente come romanzo e come film; così scrive Pasolini al riguardo: «*Teorema* è nato, come su fondo oro, dipinto con la mano destra, mentre con la sinistra lavoravo ad affrescare una grande parete (il film omonimo). In tale natura anfibologica, non so sinceramente dire quale sia prevalente: se quella letteraria o quella filmica»¹. Né si deve dimenticare che Pasolini non è soltanto un poeta o uno scrittore ma un autore che si è espresso nei più svariati campi artistici, dalla pittura al cinema e alla musica. Fin dalla giovinezza, nel periodo friulano, a fianco dell'attività letteraria, il poeta e scrittore bolognese ha finemente praticato il disegno e la pittura, una passione che ha continuato a esercitare per tutta la vita. Questa straordinaria versatilità artistica è sicuramente un aspetto non irrilevante della vocazione al *pastiche* e al pluristilismo che investe tutta la sua opera. La mescolanza degli stili, il «dialogismo» continuo e insistito, per dirla con Michail Bachtin, è da sempre, in Pasolini, legato alla «passione» e alla «profondità del sentimento» che rivestono ogni sua creazione. Vale la

¹ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Eds. W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano, 1999: 2505, II.



pena leggere quanto egli stesso dichiara in una intervista con Jon Halliday svoltasi in due tempi, nel 1968 e nel 1971:

E stilisticamente sono un *pasticheur*. Adopero il materiale stilistico più disparato: poesia dialettale, poesia decadente, certi tentativi di poesia socialista; c'è sempre nei miei scritti una contaminazione stilistica, non ho uno stile personale, mio, completamente inventato da me, benché posseda uno stile riconoscibile. Se lei legge una mia pagina, non stenta a riconoscerla come mia. Non sono riconoscibile perché inventore di una formula stilistica, ma per il grado di intensità al quale porto la contaminazione e la commistione dei differenti stili. Non hanno ragione né l'uno né l'altro, poiché quello che conta è il grado di violenza e di intensità, e ciò investe sia la forma, sia gli stili, nonché l'ideologia. Quello che conta è la profondità del sentimento, la passione che metto nelle cose; non sono tanto né la novità dei contenuti, né la novità della forma. (*Ibid.*: 1300-1301)

«Violenza», «intensità», «passione» sono importanti concetti chiave per comprendere la pluralità degli stili, dei generi, dei registri che incontriamo nei più profondi interstizi dell'opera di Pasolini.

Ed è proprio attraverso di essi che muove la sua ricerca il recente saggio di Maria Rizzarelli, *Una terra che è solo visione. La poesia di Pasolini tra cinema e pittura*, uscito nella collana «I quaderni di Arabeschi»: un interessante studio che mira ad indagare, quasi *ab ovo*, la «natura anfibologica» cui si è accennato sopra. La disamina critica della studiosa, infatti, si concentra soprattutto sulle prime raccolte di poesie in lingua di Pasolini: *Le ceneri di Gramsci* (1957), *L'Usignolo della Chiesa cattolica* (pubblicata nel 1958, ma si tratta di una silloge che accoglie molte poesie 'friulane' degli anni Quaranta), *La religione del mio tempo* (1961). Sono tre raccolte poetiche che precedono l'attività cinematografica di Pasolini e vi si pongono a cavallo: anche se il suo primo film, *Accattone*, è del 1961, lo scrittore, già dagli anni Cinquanta, aveva cominciato a 'frequentare' il mondo del cinema scrivendo sceneggiature per svariati registi, fra i quali Mauro Bolognini e Federico Fellini. Come scrive l'autrice nella Premessa (il cui suggestivo *incipit* è dedicato a un'immagine ideale per

il saggio: un corredo fotografico di Pasolini ritratto mentre dipinge o disegna – e non a caso la copertina del libro reca un primo piano del Pasolini-allievo di Giotto del *Decameron*), «l'officina poetica di Pasolini consente in effetti di seguire l'apprendistato visivo dell'autore, il comporsi di una galleria di immagini e di schegge figurative destinate a tradursi in nuove forme a contatto con l'universo delle ombre di celluloido» (12). La scelta delle tre raccolte è quindi giustificata dal fatto che il primo elemento che le tiene insieme «è proprio il più o meno esplicito riferimento ai linguaggi visuali (pittorici o cinematografici)» (13). Esse appartengono a una «stagione che si apre con l'approdo a Roma e che può dirsi conclusa con l'esordio registico di *Accattone*» (*ibid.*): il *corpus* che le racchiude «rivela una sostanziale omogeneità e coerenza nel racconto di uno sguardo che va cercando il suo posizionamento rispetto alla realtà, nonché il codice più adeguato per nutrirsi di essa» (*ibid.*).

Nelle tre raccolte è possibile riscontrare un sottile *fil rouge* che le percorre, e cioè l'importanza del campo semantico dei sensi che si muove verso una spiccata tensione figurativa: a tale analisi è dedicato il primo capitolo del libro che, non a caso, si intitola *Solo occhio* (espressione ripresa da un verso de *La ricchezza*, ne *La religione del mio tempo*). In tutte e tre le sillogi la religiosità pasoliniana si manifesta soprattutto in forma estetica, in senso etimologico, cioè legata alla percezione sensoriale; quest'ultima appare poi costantemente filtrata da una dimensione 'popolare'. Se nelle *Ceneri di Gramsci*, infatti, il suono, il «canto», è soprattutto quello 'popolare' (un poemetto della raccolta si intitola proprio *Il canto popolare*), che attrae lo sguardo dell'autore verso il mondo delle borgate, nella *Religione del mio tempo* prevale una dimensione figurativa filtrata attraverso lo sguardo dell'operaio che, nell'*incipit* de *La ricchezza*, osserva gli affreschi di Piero Della Francesca ad Arezzo, all'interno di un paesaggio che, esso stesso, rimanda alla pittura sacra medievale e rinascimentale, «in una terra / che è solo visione...» (verso da cui tra il titolo il volume di Rizzarelli).

Il secondo capitolo, *L'usignolo, Cristo e Narciso*, ci conduce all'interno di un'analisi più serrata de *L'usignolo della Chiesa cattolica*, incentrata soprattutto sull'indagine della figura cristologica nel

passaggio dalla poesia al cinema: «L'*Usignolo* è, infatti, il punto di partenza di un confronto/riscrittura della figura di Gesù che trova compimento nel cinema, in una parola che si fa carne e immagine» (40). All'interno di questo «libretto di meditazioni religiose» (come lo stesso Pasolini definì la raccolta in una lettera a Luciano Serra del gennaio 1944), «il sacrificio si compie attraverso l'esposizione visiva del corpo che soffre» (55), un corpo che viene consegnato alla lettura poetica all'interno di una dimensione figurativa che mescola le allusioni e le citazioni evangeliche a una plurisecolare tradizione pittorica. E sono proprio le pregnanti ed espressive immagini visive dell'*Usignolo* a 'traghetare', pochi anni dopo la pubblicazione della raccolta (ma a vent'anni di distanza dalla composizione delle prime poesie), la croce e la figura di Cristo nel cinema con *La ricotta* (in *Rogopag*, 1963) e con *Il vangelo secondo Matteo* (1964), senza escludere il solamente progettato film *Bestemmia*, del quale rimane soltanto un lacerto poetico. È proprio all'interno di esso che Pasolini prefigura il passaggio della figura di Cristo dalla poesia al cinema, dove finalmente egli si esprimerà con «le parole della Carne». Nel *Vangelo secondo Matteo*, allora, Cristo si esprime con una parola che diviene anche e profondamente carne, una parola che, grazie all'espedito del doppiaggio (Enrico Maria Salerno presta la sua voce impostata e tagliente a Enrique Irazoqui), diviene netta, precisa, pulita, dominata da un *logos* chiarificatore che alto si staglia sul paesaggio circostante. La parola si trasforma in immagine e l'immagine si trasforma in parola: il *Verbum* è il volto di Cristo, incastonato nello sfondo desertico o ritagliato all'interno di un paesaggio naturale segnato dal sole o dalle intemperie, un volto che è finalmente la rappresentazione iconica, cinematografica della figura cristologica già delineata in poesia con accenti fortemente pittorici e visuali. Assistiamo finalmente alla rappresentazione visiva *tout court* di un sacrificio che è soprattutto quello «di una madre che consegna suo figlio a un mondo dove il suo amore "troppo grande" impone il supplizio» (80).

Il terzo capitolo, intitolato *Solo l'amare conta* (titolo tratto da alcuni celebri versi de *Il pianto della scavatrice*, nelle *Ceneri di Gramsci*: «solo l'amare, solo il conoscere / conta, non l'aver amato, / non l'aver conosciuto») si incentra soprattutto sull'analisi de *Le ceneri di Gramsci* e

La religione del mio tempo. Con le *Ceneri* si ha un importante mutamento della geografia poetica: adesso, al posto del Friuli, lo spazio è quello di Roma e delle sue borgate. Lo sguardo, adesso, è affidato a un io poetico *viator* che si abbandona ad un incedere picaresco attraverso le borgate e le strade della città. Secondo l'autrice, infatti, «la struttura itinerante si ripresenta anche nella prima parte della *Religione del mio tempo* e scompare soltanto nell'ultima sezione (*Poesie incivili*), dove l'io si ripiega su se stesso per tirare le somme del decennio vissuto nel nuovo orizzonte romano» (88). Come acutamente nota Rizzarelli, ci sono due versi appartenenti a *Il pianto della scavatrice* nei quali sembra racchiuso il senso del mutamento di prospettiva rispetto alla poesia friulana: «Il mondo davanti agli occhi e non / soltanto in cuore». Non si tratta più, perciò, di un universo «che è riflesso speculare dell'io, ma un mondo che sta di fronte all'io e ad esso si oppone visivamente» (88). Quel «mondo davanti agli occhi» sono le strade della periferia romana, dove quotidianamente si conduce una vita dura e, quasi, una lotta per la sopravvivenza; lo stesso poeta che immagazzina visivamente immagini e le trasferisce sulla pagina, dopo il trasferimento a Roma assieme alla madre, si trova immerso in un universo difficile e nuovo, in continue difficoltà economiche che cerca di superare grazie al lavoro di insegnante in scuole di periferia. La strada e gli elementi 'sordidi' ad essa legati sono assai importanti, adesso, in poesia, in una forte contrapposizione col mondo 'puro' e 'incontaminato' del Friuli: la polvere, il fango, la sporcizia, il sole che secca e scrosta i muri di povere case, lunghe camminate nelle borgate, viaggi interminabili su autobus perduti nelle periferie. Il nucleo centrale del capitolo è poi dedicato all'analisi di due «frammenti efrastici» inseriti nelle poesie: la pittura di Picasso, nell'omonimo poemetto delle *Ceneri* (scritto in occasione di una mostra del pittore spagnolo allestita a Roma nel 1953) e gli affreschi di Piero della Francesca ad Arezzo, la cui descrizione è inserita nell'omonima sezione de *La ricchezza*, ne *La religione del mio tempo*. In entrambi i casi, l'*ekphrasis* pittorica possiede importanti implicazioni di natura ideologica e stilistica: «La critica d'arte diviene quindi critica *tout court*» (108). Il lessico poetico (l'autrice svolge infatti anche una rigorosa analisi lessicale e semantica delle raccolte poetiche), nelle poesie in questione,

assume connotazioni spiccatamente visive, nella direzione – come già aveva notato Walter Siti – di un «uso antinaturalistico dei colori, tratto caratteristico dell'espressionismo pasoliniano» (114).

Il quarto ed ultimo capitolo, *La poesia del cinema*, si concentra su *La religione del mio tempo* individuando nella raccolta il segno del progressivo avvicinamento di Pasolini alla sperimentazione cinematografica. Così, giustamente, scrive l'autrice: «il “cinema di poesia” è preceduto quindi da una ‘poesia del cinema’ che trae ispirazione da questo amore viscerale per la più antica e per la più nuova delle arti figurative, e che nasconde le impronte di una velata riflessione su due aspetti fondamentali della sacralità della tecnica cinematografica: il movimento e la luce» (132). Rizzarelli nota che all'interno del triangolo fra poesia, pittura e cinema, nei versi della *Religione*, assume un'importanza assai rilevante la figura di un grande regista, col quale Pasolini instaurerà un rapporto di collaborazione e di amicizia, Federico Fellini. Quest'ultimo che, nel poemetto che dà il titolo alla raccolta, è descritto mentre «guidava la sua Cadillac di cinematografo», commissionò a Pasolini una sceneggiatura dal titolo *Viaggio con Anita*, un progetto che poi rimarrà incompiuto e verrà ripreso da Mario Monicelli per un suo film del 1978. All'interno delle vicende del film, i protagonisti – lo scrittore Guido e la sua amante Anita – si fermeranno a Monterchi a contemplare la *Madonna del Parto* di Piero della Francesca. Secondo una felice intuizione di Rizzarelli, «la contemplazione dell'affresco di Piero non può che essere frutto della fantasia poetica di Pasolini» (140): nella sceneggiatura troviamo infatti gli stessi epiteti utilizzati da Pasolini nell'*ekphrasis* dell'*Annunciazione* del ciclo aretino. Si può ricordare, inoltre, che la contemplazione del dipinto di Piero appare in almeno altre due pellicole di quegli anni (relativamente vicine, quindi, al film di Monicelli). In entrambe la macchina da presa si esibisce in vellutati movimenti sull'affresco che creano una sinergia straordinaria tra cinema e pittura: si tratta di *La prima notte di quiete* (1972) di Valerio Zurlini e di *Nostalghia* (1983) di Andrej Tarkovskij.

D'altra parte – prosegue Rizzarelli – la collaborazione alle sceneggiature felliniane, e in particolare quella della *Dolce vita*, segna intensamente la scrittura poetica di Pasolini. Ne *La ricchezza*, il poeta

immagina come dovrebbe essere la sua casa ideale: un attico sul Gianicolo, con una visuale aperta su tutta Roma e fino al mare, dove potrebbe raccogliere i quadri che ama di più, un Morandi, un Mafai, un Rosai, un Guttuso. Ebbene, nella versione pasoliniana della sceneggiatura della *Dolce vita*, la casa di Mattioli (che nel film diventerà Steiner, interpretato da Alain Cuny) somiglia molto a quella ideale descritta da Pasolini in poesia. E c'è di più: la corsa in macchina insieme a Fellini che incontriamo ne *La religione del mio tempo* e che finirà proprio sul mare può ricordare la sequenza finale del film felliniano. Nella poesia i due si recano sul mare alla ricerca di un «Dio» che, quasi dionisicamente, anima la vitalità della gente del popolo; e, proprio vicino al mare, sembra che riescano a trovarlo e a sentirne la forza vitale. Nel film, per il disincantato Marcello, dopo l'incontro con la 'mostruosa' razza arenata sulla spiaggia, si dischiude forse un momento di speranza, di apertura verso una nuova vita, però soltanto intravista, incarnata nell'apparizione della ragazza umbra che egli, tempo prima, aveva incontrato in un bar sulla riva del mare mettendone in risalto, proprio, la somiglianza con le figure angeliche della pittura sacra medievale e rinascimentale. E questo «incerto barlume di speranza – e così la studiosa conclude l'ultimo capitolo di questo suo affascinante e ben congegnato saggio – è forse il prodotto dell'incontro momentaneo della fantasia di un regista e di un poeta (futuro regista), entrambi a loro modo cercatori della scheggia del divino che anima la Realtà» (145).

L'autore

Paolo Lago

È dottore di ricerca in Letterature Straniere e Scienze della letteratura presso l'università di Verona e attualmente sta frequentando un dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie presso l'Università di Padova con un progetto su Pasolini traduttore dei classici greci e latini.

Email: paolo_lago@yahoo.it

La recensione

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questa recensione

Lago, Paolo, "Maria Rizzarelli, *Una terra che è solo visione. La poesia di Pasolini tra cinema e pittura*", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>