

## PASOLINI AL CINEMA

Nei saggi del regista-scrittore lo scarto netto tra le immagini da realizzare e il film finito

# Quel ciak impossibile

di Roberto Escobar

«Una trascrizione dello sguardo». Così Vincenzo Cerami intitola la sua introduzione, intelligente e insieme lineare, alla raccolta completa delle sceneggiature di Pier Paolo Pasolini, tanto di quelle che sono poi diventate film, quanto di quelle rimaste nella loro forma pre-cinematografica. Le une e le altre hanno una propria originalità e autonomia letteraria. In particolare, avverte Cerami, ce l'hanno quelle che non sono state desunte da un film, ma che l'hanno preceduto. Ci verrebbe da dire: quelle che non tentano di chiudere in segni verbali un'emozione che lo spettatore ha già vissuto in platea facendo «l'amore con gli occhi» (per rubare le parole a un demone del *Fiore delle Mille e una notte*, 1974).

In ogni caso, Cerami ha ragione: tutte valgono in se stesse, in quanto testi. Leggendo in *Pasolini per il cinema* le sceneggiature di *Accattone* (1961) o della *Sequenza del fiore di carta* (1967-1969), del film su San Paolo rimasto irrealizzato (1968-1974) o di *La terra vista dalla luna* (1966), si sente e anzi si vede lo sguardo che dà loro vita. Uno sguardo che è tanto più intenso e presente, quanto più è solo implicito, solo presupposto nella scrittura.

Lo stesso Pasolini ne indica il motivo, teorizzando sulla propria arte, come amava e sapeva fare. Se si scrive in funzione di un film "da farsi", se la sceneggiatura è una consapevole "allusione" a immagini ancora del tutto possibili, allora può nascere un'opera tipica — tipicamente cinematografica, legata a un'idea di

Il montaggio e le riprese rendono «irreversibili» le infinite potenzialità presenti invece nella scrittura

Pier Paolo Pasolini alla macchina da presa



film — e insieme autonoma, con una forza "visualizzatrice" propria.

Sono immagini evocate, quelle che si incontrano leggendo *Pasolini per il cinema*: immagini lasciate alla potenzialità visionaria del lettore, al suo cinema mentale e interiore, e che dunque non affrontano la prova del film, dell'opera compiuta. D'altra parte, la stessa poetica cinematografica pasoliniana vive nello scarto tra un cinema irre-

alizzato, infinito e possibile — in questo senso, evocato e mentale —, e il film realizzato e finito, ormai "potuto". Se il primo è per lui la vita e anzi addirittura un'ontologia, il secondo è l'opera della morte.

Nel 1974, appunto, Pasolini si dichiara preso dal fascino ingenuo del «cinema cinema», del «cinema come si vedeva da ragazzi», sciolto nell'essere come un'«ontologia del narrare». Già nel 1966, per altro, spiega il suo

passaggio dalla scrittura alle immagini come una «autoterapia inconscia», non semplice cambiamento di tecnica, ma passaggio da una lingua a un'altra: «Il cinema non evoca la realtà, come la lingua letteraria; non copia la realtà, come la pittura; non mima la realtà, come il teatro. Il cinema riproduce la realtà: immagine e suono! Riproducendo la realtà, che cosa fa il cinema? Il cinema esprime la realtà con la realtà».

Questo è il cinema: niente «altro che stare lì, nella realtà! Tu ti rappresenti a me e io mi rappresento a te!». E ancora: un piano-sequenza infinito, «come è appunto la realtà ai nostri occhi e ai nostri orecchi, per tutto il tempo in cui siamo in grado di vedere e di sentire (un infinito piano-sequenza soggettivo che finisce con la fine della nostra vita)». È difficile non vedere in questo cinema naturale e vivente — in cui tutti «ci rappresentia-

mo, e assistiamo alla rappresentazione altrui [...] in cui siamo attori e insieme spettatori» — un sogno e un'utopia, una felicità sperata.

Il film, invece, è una antiutopia e un'infelicità realizzata: una riduzione del cinema dall'infinito al finito, una scelta irreversibile, resa estrema non dalla sceneggiatura, ma dalle riprese e soprattutto dal montaggio. Il montaggio, infatti, è per il cinema quello che per un uomo o una donna

è la morte: fissa lo scorrere della vita, le dà senso compiuto e la rende morale, ma la nega. Alla fine, il mestiere del regista è quello d'un creatore ben strano: un creatore che "toglie" alla vita per "dare" all'opera. Un mestiere, ancora, la cui felicità sta molto più nell'immaginare che nel realizzare.

Eppure, in ogni singolo film è proprio il cinema quello che lo sguardo riprende a tentare, nell'infinito possibi-

le. È in questa contraddizione, in questa tensione senza meta, la più vera grandezza del Pasolini regista (e forse non solo). La felicità paradossale di questa poetica interminabile sta nel reggere l'opposizione: nel dar figura alla compresenza, dentro le immagini girate e montate, di speranza e disperazione. Ma forse, pensando alle sue sceneggiature, quella felicità sta soprattutto nella decisione di scrivere come se il cinema e il film potessero coincidere: o, per tornare a quel che ricorda Cerami, di scrivere per un film da farsi, nella consapevole allusione a immagini ancora possibili.

D'altra parte, è la scrittura il primo "luogo" della creatività poetica di Pasolini. Un luogo quasi fisico, corporeo, una pratica materiale e un'azione che spinge innanzi il pensiero: «Scrivendo, mi eccito — confida all'amico Luciano Serra tra il 20 e il 25 luglio del '43 — e vorrei approfondire». E ancora: «Caro Luciano, eccomi a te fresco come una rosa. Ho dieci minuti di libertà; aspetto il giornale radio, ché poi vado al Tagliamento. Lì nero e quasi nudo lancerò al sole i miei giovanili gesti di ragazzo che fa il bagno. Avrò confidenza col sole; pesterò l'erba coi piedi come se fosse viva e cercasse di pungermi, falcia e tenera». Non è già, questa, una "sceneggiatura", una brevissima, illuminante trascrizione dello sguardo?

Pier Paolo Pasolini, «Per il cinema», a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, con due scritti di Bernardo Bertolucci e Mario Martone, e con un saggio introduttivo di Vincenzo Cerami, Mondadori, Milano, 2001, collana «Meridiani», due tomi di 3.370 pagine complessive, illustrazioni, L. 190.000.

\*\*\*

Vi è quindi il seguito della *Guerra civile* di Caio Giulio Cesare, ossia il *Bellum Alexandrinum*, quello *Africanum* e quello *Hispaniense*, ora tradotti e commentati anche dal punto di vista storicomilitare da Luigi Loreto. Il *Bellum Alexandrinum*, tradizionalmente attribuito al suo ufficiale Aulo Irzio, racconta la guerra di Cesare in Egitto contro re Farnace nel 48 a.C.. Il racconto è particolarmente avvincente anche per la varie-

## POCKET Tornano le guerre di Silio Italico

di Martino Menghi

Quid novi dal mondo dei classici greci e latini in edizione tascabile? La Bur ci propone questa volta ben tre titoli, e tutti di grande interesse. Vi sono in primo luogo i *Frammenti* dell'opera poetica di Solone curati da tre specialisti: Herwig Maehler, Maria Noussia e Marco Fantuzzi. Solone non fu solo il grande statista ateniese vissuto tra il VII e il VI secolo a.C. noto per la celebre riforma sociale (divisione della popolazione in quattro classi in base al censo; abolizione delle ipoteche sui terreni dei contadini; abolizione della schiavitù per debiti) con cui evitò la guerra civile ad Atene e aprì la strada alla "democrazia", ma si impose ai suoi posteri come uno dei Sette Sapienti anche in virtù di quanto scrisse. La sua opera poetica, in condizioni molto frammentarie, rappresenta il primo documento letterario di Atene. Si tratta di frammenti di elegie politiche e morali, di cui ci è pervenuta intera l'*Elegia alle Muse*, che rappresenta una sintesi delle idee politiche dell'autore.

Solone, «Frammenti dell'opera poetica», (con testo a fronte) premessa di H. Maehler, intr. e comm. di M. Noussia, trad. di M. Fantuzzi, Rizzoli, Milano 2001, pagg. 380, L. 22.000.