

Pasolini: Per una lingua estremamente politica. Seconda parte

di Gregorio Zancchi Nuti

(Per leggere la prima parte dell'articolo [clicca qui](#))

Dalla *Realtà?*, al romanzo, al cinema.

Parallelamente all'attività poetica, Pasolini ha pubblicato nel corso degli anni 50 romanzi che hanno accentrato su di lui l'attenzione della scena letteraria italiana, spaccata tra detrattori accaniti e strenui difensori. All'interno di queste opere, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, possiamo cogliere il germe che porterà l'autore a concentrarsi su un nuovo linguaggio più adatto a narrare la realtà: il cinema. Al fine di comprendere appieno questo passaggio, ci dedicheremo inizialmente ad evidenziare le principali tematiche che animano i romanzi sopra citati, per poi osservare come esse vengono sviluppate attraverso la regia.

Nel 1949, in seguito ad un'accusa di oscenità in luogo pubblico che aveva portato alla sua estromissione dal Partito Comunista Italiano, Pasolini fugge da Casarsa in compagnia della madre e si trasferisce a Roma, dove intraprende per alcuni anni l'attività di insegnante. L'ambiente con cui si trova in contatto, quello del sottoproletariato romano, affascina l'autore al punto da decidere di renderlo protagonista di quella che inizialmente era stata concepita come una trilogia di romanzi, di cui avrebbero fatto parte *Ragazzi di vita*, *Una vita violenta* e il non realizzato *Il rio della grana*. Al fine di rendere il più fedelmente possibile la vita magmatica che ribolliva nelle periferie, Pasolini decide di scrivere cercando di sfruttare la lingua parlata nelle strade e, in cerca di un interprete, si imbatte in un imbianchino fratello del Citti che, da Accattone in poi, diventerà una delle più caratteristiche maschere della filmografia pasoliniana. Già da questa prima scelta, restituire al lettore il sottoproletariato con la sua voce piuttosto che attraverso i filtri di un lessico colto, possiamo osservare come, all'interno della produzione dell'autore, la lingua non sia mai un elemento fine a se stesso, bensì uno strumento subordinato ad una fedele rappresentazione del reale. Sin dalla pubblicazione della prima opera, quel *Ragazzi di vita* edito nel 1955 da Garzanti, la scelta di un realismo senza compromessi sembra ritorcersi contro l'autore: il libro viene accusato per la crudezza delle immagini proposte, una nutrita falange di critici lo assale con giudizi negativi e gli viene negata la partecipazione ai più prestigiosi premi letterari del paese, complice un'accusa di pornografia. Gran parte degli strali contrari nascevano dalla decisione dell'autore di mostrare, oltre a scene che riproducevano la violenza e l'assenza di morale nella vita dei 'borgatari', alcuni episodi di prostituzione maschile, argomento all'epoca ancora considerato tabù all'interno del discorso pubblico.

Contemporaneamente all'attività di scrittore, Pasolini intraprende una carriera di sceneggiatore per il cinema che lo porta a firmare nel 1954 la sua prima sceneggiatura, quella de *La donna del fiume* di Mario Soldati. Mediante quest'attività l'autore comincia ad avvicinarsi sempre più al nuovo mezzo espressivo, al punto da decidere di dedicarsi alla regia dopo la pubblicazione di *Una vita violenta* nel 1959. Il cambiamento di linguaggio è per Pasolini una mossa necessaria al suo sviluppo intellettuale, motivata proprio dal rapporto privilegiato che intercorre tra cinema e realtà: quest'ultimo non si limita a descriverla come la scrittura, ma bensì la divora, restituendo allo spettatore una sintesi che conserva intatta tutta la violenza del fatto ma, allo stesso tempo, consente al regista di investirlo di nuove sfumature e significati. La prima pellicola dell'autore, *Accattone*, nutre una chiara parentela con gli scritti in prosa che l'hanno preceduto. Il protagonista, Accattone, è un sottoproletario che vive facendo il 'magnaccia'. Quando si innamorerà di Stella e

non riuscirà? a farla prostituire, entrerà? in una spirale che lo condurrà? ad una redenzione che coinciderà? con la morte. Interessante è? osservare come il percorso compiuto qui dal protagonista sia quasi speculare rispetto a quello intrapreso da Tommaso di *Una vita violenta*, se non che la salvezza di Accattone proviene da una fonte psicologico-religiosa (la donna, il cui nome parlante la investe di un'aura sacrale) mentre quella di Tommaso da una fonte psicologico-politica (l'adesione al Partito Comunista). All'interno di questa prima pellicola Pasolini integra i soggetti che avevano animato la sua produzione romanzesca con le nuove possibilità? offertegli dal cinema, che gli permettono di recuperare ed esplicitare un importante tassello della sua educazione universitaria: la passione per l'arte. Durante i corsi della facoltà? di lettere presso l'Università? di Bologna, il regista aveva avuto modo di frequentare i corsi di storia dell'arte tenuti da Roberto Longhi, docente volenteroso che organizzava per gli allievi più? promettenti piccoli cicli di lezioni aventi sede nel suo appartamento. Dalle lezioni di Longhi Pasolini nutre una passione per la pittura rinascimentale, che si traduce in un bagaglio iconografico che contribuirà? a determinare, implicitamente ed esplicitamente, la dimensione della messa in scena del suo cinema. L'autore più? amato si rivela essere Masaccio, che, a detta del regista, è? presente indirettamente in tutta la resa visiva di Accattone. Le influenze masaccesche sono da ricondursi alla propensione per inquadrature che avvolgano la narrazione di un velo ieratico, delle quali è? esemplificativa l'insistenza su primi piani statici, ma anche ad un certo uso del bianco e nero: le diapositive che Longhi usava proiettare a supporto delle sue lezioni mancavano di colore, consegnando al repertorio iconografico di Pasolini uno spurio Masaccio chiaroscurale.

La tensione di Pasolini verso il reale lo porta ad ambientare anche il secondo lungometraggio all'interno del sottoproletariato romano, consegnandoci però? una storia che sembra in qualche modo anticipare nella costruzione il suo film a tesi per eccellenza, *Teorema*. Dove la tesi di quest'ultimo era però? la dissoluzione della borghesia dinnanzi all'irruzione del sacro, *Mamma Roma* si fa latore di un messaggio strettamente sociologico: le varie classi sociali devono essere educate senza snaturarle; far coincidere l'educazione con un passaggio ad una classe superiore, non può? che destinare l'intero progetto al fallimento. Tale è? la storia di Ettore e sua madre, una prostituta che tenta di affrancarsi dalla strada intraprendendo il mestiere di fruttivendola e tentando di inserire il figlio nella società? borghese. Gli sforzi della donna si dimostreranno vani, riportandola sulla strada e riconsegnandole il figlio morto, spirato di febbre in carcere. All'interno della pellicola l'uso del bagaglio figurativo dell'autore si delinea questa volta in maniera esplicita sin dalla prima scena, un pranzo di nozze nella cui disposizione il regista rende omaggio all'Ultima Cena leonardesca. Tra le citazioni pittoriche la più? esplicita e discussa è? quella del Cristo morto del Mantegna, la cui posa sarebbe ripresa pedissequamente dall'inquadratura che ci mostra il corpo morto di Ettore in cella: acclamata dalla critica intera come segno della "foga citazionista" dell'autore e con altrettanta foga disconosciuta da Pasolini, che non esita a chiamare in causa il suo vecchio maestro per sostenere la sua posizione "Ah, Longhi, intervenga lei, spieghi lei, come non basta mettere una figura di scorcio e guardarla con le piante dei piedi in primo piano per parlare di influenza mantegnesca! Ma non hanno occhi questi critici?" (Pasolini, *Le Belle Bandiere*, Roma, Editori Riuniti, 1977).

Se nelle prime due pellicole il matrimonio tra regia e contenuti appariva ancora imperfetto, con *La ricotta*, mediometraggio presente all'interno del film *Ro.Go.Pa.G.*, l'autore riesce a giungere ad una definitiva sintesi, che ci regala una delle più? belle testimonianze del Pasolini regista. Qui l'attenzione resta focalizzata, come in precedenza, sul mondo del sottoproletariato, incarnato questa volta dalla comparsa Stracci, che impersona il buon ladrone in un film manierista. L'autore ci dà? prova di aver appieno interiorizzato il "linguaggio scritto della realtà?" con movimenti di macchina più? sciolti, un minor indugio sulle singole scene, e alcune irresistibili sequenze accelerate che strizzano l'occhio alla slapstick comedy americana e ai film di Charlot. Anche l'influenza pittorica

appare infine perfettamente integrata sotto forma di sgargianti tableaux vivants riproducenti le deposizioni del Pontormo e del Rosso Fiorentino; talmente efficaci da guadagnarsi il plauso della critica e un processo per vilipendio alla religione. Possiamo così notare come l'urgenza comunicativa di Pasolini si sia spinta, pur di rimanere il più possibile attigua al reale che celebra e di cui si nutre, dalla prosa sino a quella che era per gli intellettuali degli anni 60 una terra incognita: il cinema.

Conclusione

Dalla transumanza, dal percorso cioè attraverso la molteplicità dei linguaggi del reale, abbiamo così avuto modo di mostrare come per l'intellettuale sia necessario mantenere un rapporto organico con la realtà. Il riadattare la propria voce ad un corpo in perenne divenire diventa in Pasolini la manifestazione concreta del dispiegarsi della sua poetica militante. La disperata vitalità si fa presupposto esistenziale per essere partigiano della ragione nell'appena costituita società neoliberista, dove la massa degli 'acattoni' si trasforma in un volgo consumista e torpido, sordo al richiamo della vera emancipazione. Un simile esempio ci appare ancora più prezioso oggi, dove il linguaggio è troppo spesso degradato a flatus vocis, a vuota filastrocca sempre più lontana da quell'agire che una volta si aveva il coraggio di definire politico.

Vuoi leggere il numero uno di Pandora? Scarica il PDF

Hai apprezzato questo articolo? Sostieni il progetto Pandora