

Il cinema di Pasolini: Iconocità e ritorno al mito

Giuseppe Di Giacomo*

Abstract

La produzione cinematografica di Pier Paolo Pasolini costituisce un'originale narrativa che si articola in maniera differenziata nel corso degli anni. Attraverso di essa è possibile ricostruire l'evoluzione della relazione tra rappresentazione e realtà nell'opera del cineasta italiano. A partire da tale considerazione, il presente articolo ripercorre e analizza lo sviluppo del cinema di Pasolini nel corso degli anni sessanta, identificando alcuni momenti salienti di tale evoluzione: dalla rappresentazione del sottoproletariato contadino secondo canoni già lontani dal neorealismo, alla sperimentazione nella rappresentazione del sacro, fino a giungere alla riconfigurazione della favola e del mito classico. Un percorso in stretto dialogo con la letteratura e l'arte figurativa, contraddistinto dal progressivo passaggio da una visione lineare della storia, dove l'intellettuale può ancora contribuire alla trasformazione di un mondo ordinato secondo strutture logiche ed ideologiche, ad una concezione circolare e tragica del tempo storico, in cui la tragedia della morte rappresentata nel mito contribuisce a gettare nuova luce sulla comprensione del presente.

Parole chiave

Cinema, realismo, rappresentazione, narrazione, mito, Pasolini

Recepció original: 5 de febrer de 2023

Acceptació: 2 de març de 2023

Publicació: 1 de juliol de 2023

A Gianni Mauro, in memoria

Il cinema di poesia e la doppia natura della rappresentazione

Come afferma Asor Rosa, la polemica contro la letteratura e l'arte di evasione, contro ogni scelta disimpegnata e formalistica, raggiunge il suo punto più alto in quell'ideologia dell'antifascismo che costituisce uno dei cardini fondamentali della Resistenza. Lì l'elaborazione di un atteggiamento populista e progressista trova finalmente lo sbocco cercato. Da questo punto di vista, viene definito borghese tutto ciò che intende riaffermare l'autonomia artistica e il suo disinteresse nei confronti di una problematica sociale. Ma la cosa più importante è, sempre secondo Asor Rosa, il fatto che, quando si afferma che la Resistenza è un grande fatto popolare, si vuole intendere che essa non può essere considerata un modello di lotta di classe. Di fatto, a livello politico la scelta è stata senza dubbio quella tendente a mantenere la spinta popolare solo contro il fascismo e il nazismo. Lo stesso Partito Comunista vi si è adeguato, dando inizio a quella politica di unità nazionale che porterà a concepire la via italiana al Socialismo.

(*) Giuseppe Di Giacomo è professore di estetica presso l'Università La Sapienza e direttore del Museo di laboratorio di arte moderna della stessa Università. È fondatore e membro del comitato scientifico della Società Estetica Italiana. Ha pubblicato diverse monografie sull'arte, l'estetica e le filosofie, come *Dalla logica all'estetica. Un saggio intorno a Wittgenstein* (1989); *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento* (1999); *Icona e arte astratta. La questione dell'immagine tra presentazione e rappresentazione* (1999); *Introduzione a Paul Klee* (2003); *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea* (2008); *Beckett ultimo atto* (2009); *Una pittura filosofica. Antoni Tàpies i l'informal* (2019). ORCID: 0000-0002-9990-512X.

Pasolini usa sempre il mito o la religione come materia profetica, non per spiegare o illuminare il presente, ma per metterne in luce i lati incomprensibili e oscuri, il mistero che sta nascosto anche negli eventi più comuni, come la morte di Accattone o quella di Ettore, o ancora il destino di Edipo e di Medea tra tempo reale e tempo mitico. Di fatto Pasolini non proietta il presente sul mito, ma proietta il mito sul presente, con l'effetto di mostrare il lato oscuro degli eventi, il sacro come «mistero» che sta intorno alle cose semplici, in modo che una cosa non sia soltanto quella cosa. Il mito riporta in luce l'autonomia delle cose, la loro estraneità al mondo dei fini, alla razionalità dominante che le riduce a puri e semplici oggetti, mostrando il loro carattere inafferrabile. In questo senso, mito, poesia e infanzia hanno in Pasolini una fondamentale affinità. Se il profeta, attraverso l'allegoria, dice nascondendo, questo si spiega con il fatto che l'allegoria è per principio indecifrabile; è proprio grazie all'allegoria che la scrittura di Pasolini è sempre stratificata, sì che la rappresentazione diventa «rappresentazione di una rappresentazione». Di conseguenza, il presunto realismo di Pasolini rimanda sempre a una precedente scrittura e mai direttamente alla realtà.

L'opera in cui appare più netta la stratificazione della rappresentazione e il sovrapporsi di passato, di mito e di presente è certamente *Il Vangelo secondo Matteo*. Attraverso le varie sedimentazioni e stratificazioni culturali che la mostrano e la velano allo stesso tempo, la storia di Cristo è insieme qualcosa di straordinariamente vicino e infinitamente lontano. È quanto mostra in modo esemplare la rappresentazione iconica, che esibisce quella doppia natura della rappresentazione per la quale in ogni cosa sta sempre dietro qualcos'altro, che Pasolini farà sua nel passaggio dalla letteratura al cinema, dalla narrazione all'iconicità appunto. Dietro le lunghe carrelate del film *Accattone*, la luce circonda di bianco le immagini, cancellando tutti gli spazi circostanti, le case, le strade, le persone, le baracche. Il risultato è un cinema pieno di risonanza della pittura trecentesca, dai fondi in oro, tutta luce, del tutto estranea a ogni rappresentazione realistica. In questa prospettiva, il *Vangelo secondo Matteo* appare come una sacra rappresentazione moderna, che ripropone il metodo rappresentativo stratificato di Piero della Francesca. In questo modo, il lavoro del film non è tanto quello di una riattualizzazione del mito o della storia di Cristo, quanto quello di far sprofondare il presente dentro altre dimensioni, svelando l'infinita rete di connessioni che lo legano agli strati del tempo e della cultura. Ogni produzione è *ri-produzione* e lo stesso Pasolini osserva che la vita stessa è rappresentazione, per cui ogni scrittura non può che essere *ri-scrittura*: così per Pasolini il cinema è realistico non per mimesi, ma per interpretazione, nel senso che svela e scompone gli strati molteplici della cosiddetta realtà.

Oggetto del suo rimpianto è il mondo contadino che, grazie al cinema, Pasolini ha ritrovato nei paesi del Terzo Mondo. Al cinema neorealista Pasolini contrappone un cinema primitivo e povero, basato sulla fissità dei primi piani e sull'impianto figurativo delle inquadrature frontali. È in un cinema così inteso che Pasolini trova la forma più adatta per una rilettura della tragedia greca; in questi film la parola non gioca un ruolo dominante ma è solo uno tra i vari elementi; non solo, ma la Grecia di Pasolini è una Grecia barbarica che non ha nulla a che fare con una idealizzazione neoclassica, una Grecia barbarica nella quale si manifesta pienamente l'influsso di Nietzsche. Non a caso l'interesse di Pasolini si volge sempre più verso ciò che è fuori dai valori della razionalità: verso il sogno, il mito, il sacro e l'eros. Quello che Pasolini voleva era andare alle radici del teatro greco, verso quel «prima della storia» nel quale ancora viveva il mondo sottoproletario. Il

rapporto tra il mito greco e il mondo contadino verte fundamentalmente sul concetto di ciclicità come mostrano sia *l'Edipo Re* che *Medea*. Si tratta di quella ciclicità del mondo contadino che nega quel pensiero cristiano che si presenta invece come unilaterale e non ciclico.

I film di Pasolini non partono da un senso preconstituito né ci arrivano; sono percorsi alla ricerca di un senso, in cui il camminare stesso del personaggio, un camminare verso la morte, si fa metafora di questa ricerca. Nell'aspirazione a morire del personaggio, si nasconde l'aspirazione del film stesso a morire, per raggiungere un senso che lo trascenda, l'aspirazione del film a uscire da se stesso. Tutto questo in uno slittamento senza fine che conduce verso un *altrove assoluto*.

Con *Accattone* e *Mamma Roma* abbiamo a che fare con un cinema gramscianamente nazional-popolare; se *Accattone* era la borgata di Pasolini come sistema chiuso, in cui gli abitanti sono destinati a morire quando, a contatto con la più dura realtà esterna, i loro valori crollano, *Mamma Roma* rappresenta il corollario di questo punto di vista: chiunque appartenga al sottoproletariato e cerchi di lottare per uscirne verrà trascinato indietro. Quella di Pasolini è un'analisi fundamentalmente corretta del sottoproletariato romano agli inizi degli anni Sessanta, che non distacca l'intellettuale Pasolini dalla stagnante situazione culturale italiana di quegli anni e anzi, nel momento stesso in cui lo conferma «cantore» di una situazione politica subalterna come è quella delle baracche e del sottobosco di povertà ai limiti della civiltà neocapitalistica, ne chiarisce i limiti politico-culturali: si tratta di una posizione di retroguardia che s'innamora della poesia della povertà e in cui si adombra una personale incapacità a vivere nella storia e nella lotta di classe.

L'assenza dell'operaio, della fabbrica e dunque della forma più diretta di lotta di classe, è un'assenza antica nel cinema italiano. Il film neorealistico del dopoguerra è pieno di volti e di brandelli di vita contadina e piccolo borghese, di paesaggi meridionali e di risaie padane, di periferie sottoproletarie e di interni impiegatizi. Il personaggio «popolare» viene riconosciuto nella sua condizione emarginata e subalterna, seguito nella parabola della disperazione e della sconfitta, ma quasi mai nel momento della coscienza e dell'antagonismo; a questo riguardo valgono le precisazioni di Vittorini e di altri, secondo i quali in quel momento il concetto di forza politica al quale riferirsi non poteva non essere il concetto di «popolo» e non un ben definito concetto di classe. La fabbrica affiora in alcuni film italiani degli ultimi anni Cinquanta, come sfondo e scenografia, e la condizione operaia come pretesto. Ma i conflitti e i drammi che interessano gli autori avvengono sempre *altrove*. Città, fabbrica, condizione operaia sono soltanto il simbolo di un sistema di valori contro i quali urta una «civiltà» arcaica e contadina. È questa la posizione di Asor Rosa in *Scrittori e popolo* (1965), secondo il quale il personaggio popolare è scelto nell'arco di una periferia non operaia, le cui forze positive sono quelle elementari dell'esistenza. Pasolini dichiara che finché ha raccontato storie sotto il segno dominante di Gramsci, si trattava di storie di carattere ideologico e che rientravano in una letteratura di tipo nazionalpopolare. Ma quando i due personaggi di *Uccellacci e uccellini* hanno dato luogo a un altro tipo di storia che comincia con i funerali di Togliatti, egli si è allontanato dalla fase gramsciana, poiché non aveva più davanti a sé il mondo che aveva Gramsci. Di fatto ormai il popolo e la borghesia sono confusi in una sola identica nozione di massa e, se non c'è più il popolo, per chi raccontare storie nazionalpopolari? Il primo cinema pa-

soliniano sembra sostanziarsi delle tematiche emerse dalla narrazione sottoproletaria delle borgate, dal momento che protagonista del primo universo pasoliniano è il sottoproletariato romano.

La ragione fondamentale del passaggio dalla letteratura al cinema è indicata da Pasolini stesso nella necessità di essere sempre fisicamente presente dentro il proprio operare artistico, di vivere fisicamente sempre a livello della realtà, senza l'interruzione magico-simbolica dei segni linguistici. Per Pasolini l'esperienza cinematografica e quella letteraria sono non antitetiche bensì analoghe, dal momento che il suo desiderio di esprimersi attraverso il cinema rientra nel suo bisogno di adottare una tecnica nuova. Pasolini afferma infatti che se tutte le lingue hanno la caratteristica di essere simboliche, il cinema invece esprime la realtà con la realtà: il suo amore per il cinema è dunque giustificato dal fatto che proprio il cinema resta sempre al livello della realtà. Quello che caratterizza il cinema di Pasolini è la frontalità sacrale della rappresentazione; i protagonisti delle sue storie vivono alle sorgenti del mondo e dovrebbero indicare gli oggetti con un gesto: qui ancora non si parla una lingua già codificata, ma piuttosto una disgregazione fonica che ritorna alle origini, alla parola-frase, all'urlo incontenibile.

Il periodo immediatamente successivo a *Uccellacci e uccellini* impegna Pasolini sul cinema come oggetto di analisi e di definizione teorica. Secondo Pasolini «il cinema è fondamentalmente onirico per la elementarità dei suoi archetipi e per la fondamentale prevalenza della pre-grammaticalità degli oggetti in quanto simboli del linguaggio visivo»¹. Questo significa che la realtà cinematografica non è il «solido terreno», su cui vorrebbe poggiare una teoria ingenuamente naturalistica. Il film onirico sotterraneo minaccia con la sua visione mitica e simbolica il film commerciale, spettacolare e narrativo. Giungiamo così a un apparente paradosso: siamo partiti dall'idea di Pasolini secondo cui il cinema è il «linguaggio scritto della realtà», ma scopriamo che per lui il termine «realtà» si riferisce anche a uno strato sotterraneo e perturbante della vita psicofisica, dove valgono più le leggi del sogno che non quelle del mondo diurno. L'archetipo per eccellenza del mondo onirico che si esprime attraverso il cinema di Pasolini è quello della morte, che tutto riavvolge in sé. Il montaggio stesso, come procedimento tecnico, è paragonato all'opera risolutiva della morte e alla metamorfosi che essa induce nel tempo. Sempre secondo Pasolini, la morte opera una rapida sintesi della vita passata e in questo senso, per Pasolini, è necessario morire, perché finché siamo vivi manchiamo di senso. È la morte che compie un fulmineo montaggio della nostra vita e, allo stesso modo il montaggio cinematografico trasforma continuamente il divenire presente nella fissità del passato. Non solo il cinema ha natura onirica, ma in esso ogni evento e ogni gesto si trasformano in elemento mitico, eternamente ripetibile, legato agli archetipi delle divinità materne, telluriche, sotterranee, che nella visione di Pasolini sottraggono l'essere al tempo per darlo alla dimensione sacra della morte. Ed è proprio la morte che permette di comporre il disfacimento del presente in un passato immemorabile e inalterabile, chiuso a ogni divenire e a ogni possibile alterità.

(1) P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*. Milano, Garzanti, 1977, pp. 175-176.

'Accattone' (1961) e 'Mamma Roma' (1962): il superamento del neorealismo

A differenza di quanto sostiene Asor Rosa, per il quale la produzione cinematografica di Pasolini ricalca senza grandi novità gli esperimenti narrativi, e in quanto tale è da giudicare fallimentare, si può invece dire che *Accattone* e *La ricotta* sono probabilmente i risultati più originali della «narrativa» pasoliniana. In *Accattone*, la «scommessa» del protagonista e la sua millanteria presentano un'aura di predestinazione che lo distingue e lo isola dagli altri. Il primissimo piano del volto di Accattone, immobile sul ponte, con il grande angelo di marmo sullo sfondo e il segno della croce prima di tuffarsi nel fiume, introducono fin dall'inizio quella nota di sacralità di cui tutto il racconto è pervaso. Nella rissa con il cognato, come anche nella sequenza del pestaggio di Maddalena da parte del gruppo dei napoletani, la musica di Bach, che esplode altissima, allontana la brutalità dei fatti, riscattandone la sacralità della disperazione e del dolore; lo scioglimento della situazione, con il lento e straziato allontanarsi di Accattone in primo piano, seguito dagli insulti dell'altro, si risolve in una vera e propria stazione di calvario. Il rapporto con Stella, che presenta un aspetto moralistico e redentivo, non muta comunque il destino del personaggio e lascia intatta la dimensione tragica. L'evoluzione del personaggio e il suo fragile tentativo di liberazione, avvengono sullo sfondo di una città estranea, dentro l'inferno della borgata che è sempre respinta inesorabilmente ai margini di quelle file di palazzacci bianchi e grigi che l'allontanano e la chiudono nel suo isolamento.

La vocazione alla morte, che viene crescendo dentro il racconto, s'impone come l'unica e necessaria possibilità di «soluzione» e riscatto: «mò sto bene!» mormora Accattone prima di chiudere gli occhi. Insomma, *Accattone* è una tragedia in un mondo dal quale il tragico è escluso come «scandaloso»; di qui la predilezione della frontalità dei campi e controcampi delle figure e dei volti, in particolare di quello di Accattone che, nella sua iconicità masaccesca, manifesta la sorda disperazione e la stanchezza mortale del personaggio. Si tratta di quella frontalità sacrale delle inquadrature che non «racconta» gli avvenimenti, ma li «rappresenta», mentre la città, sempre sullo sfondo, è un sipario chiuso che si aprirà soltanto per mostrare l'incidente e la morte: dalla borgata non si esce, e le lunghe camminate di Accattone riportano sempre a questa impossibilità di salvezza.

Il mondo del sottoproletariato è preistorico, mentre il mondo borghese è il mondo della storia: è questo lo schema di *Accattone*. Il protagonista acquista una dimensione epica grazie alla sua natura di emarginato: Accattone non muore come martire di una ideologia o di un sentimento più grande di lui, ma accetta serenamente la fine, così come non sa opporsi al rischio costante di una vita da sempre appesa a un filo. Su tutti i personaggi delle borgate gravita la morte, che si manifesta come uno sfinimento progressivo e di fronte alla quale i miserabili abitanti della borgata non sanno fare altro che *aspettare*. È in questo senso che la fuga-suicidio di Accattone viene da questi recitata secondo un copione che lo vuole felice solo nel momento in cui si rende conto che la vita è compiuta, e non perché sta per iniziare un cammino più alto e luminoso. Accattone muore perché vittima della legge crudele di una borghesia che esorcizza l'irrecuperabile al sistema e lo condanna senza appello. La sua figura è molto più amara di quella di Ettore di *Mamma Roma* o di Stracci della *Ricotta*, perché ciò che caratterizza tragicamente il personaggio è soprattutto la violenza con cui disobbedisce al proprio destino individuale, sfidando per

irrisione la morte, la fame e la solitudine. Pasolini riprende il protagonista sempre in posizione frontale, cercando le pieghe di un volto che è sempre primordiale e inesprimibile. Si tratta di un cinema che nasce da un'antiorie cultura figurativa, alimentatasi su un raffinato amore per Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, Pontormo: è per questa cultura pittorica che le immagini pasoliniane degli inizi hanno una staticità che corrompe il ritmo usuale del racconto, per evidenziare la dimensione iconica e, per ciò stesso, sacra.

Il cineasta reinventa il mondo dello scrittore, depurandolo di quei residui naturalistici e patetici che vi erano presenti e che sono stati più volte sottolineati dalla critica letteraria. Accattone è impegnato in un viaggio esistenziale, progressivo e fatale, di avvicinamento alla morte. Il paesaggio della periferia romana è lo sfondo di questo ritratto, mentre i ragazzi di vita amici di Accattone, costituiscono il coro della vicenda, come il coro nelle tragedie: narrano e commentano gli avvenimenti vissuti da Accattone. Quest'ultimo, passo dopo passo, si avvicina alla sua fine ineluttabile, lungo un percorso narrativo pieno di segnali premonitori, come il corteo funebre che incontra durante una delle sue passeggiate, o come il sogno del suo funerale. Neanche Stella, la ragazza pura e innocente, riesce a salvarlo dall'inferno della borgata, dal quale la liberazione è possibile solo attraverso la morte. In questa dominante passione di morte, *Accattone* è più vicino al mondo poetico di Pasolini che a quello romanzesco.

Mamma Roma è la storia di una presa di coscienza da parte di un personaggio della propria condizione, e questo differenzia il personaggio di Mamma Roma da quello di Accattone in cui questa presa di coscienza è del tutto assente, dal momento che Accattone è completamente solo. Nella vicenda di questa madre e nell'educazione che cerca di dare al figlio, tentando di realizzare in lui una diversa prospettiva di vita attraverso un'illusione piccolo-borghese di rispettabilità e di decoro, è già inscritta la tragedia finale. Quello che troviamo è il motivo dell'amore materno, da leggersi in chiave autobiografica, che tende a dilatarsi come violenta esaltazione di un sentimento sofferto e portato all'esasperazione dall'interpretazione di Anna Magnani: si veda la polarità della risata e del pianto, dell'orgogliosa e intenerita contemplazione del figlio e dell'oscura apprensione di perderlo, come mostra lo sguardo angosciato di Mamma Roma su Ettore e gli amici che si allontanano in moto.

Se la frontalità delle riprese e la disposizione religioso-contemplativa che questa sottintende, assume anche qui, seppure con minore nettezza, una funzione preponderante (la camera da presa sembra non potersi staccare dalla madre nelle lunghe carrellate che ne descrivono le passeggiate con Ettore e i vagabondaggi notturni), la zona più originale e ispirata del film è quella lirico-descrittiva, della quale è protagonista assoluto il ragazzo, oggetto, attraverso gli occhi della madre e quelli dell'autore, di un'accorata simpatia. Si vedano il primo incontro della donna con il figlio e la difficoltà di quel reciproco ritrovarsi, il presentimento di morte che si avverte nell'improvviso e misterioso silenzio che accompagna l'ingresso della madre e del figlio nella città, e i tempi vuoti dei vagabondaggi senza meta di Ettore negli spiazzi deserti e tra i ruderi di pietra di una periferia squallida. Mentre nel fluire triste delle dissolvenze che scandiscono l'agonia di Ettore sul letto di contenzione (qui la frontalità dell'inquadratura, con esplicito riferimento a Mantegna – anche se Pasolini afferma che invece il suo riferimento centrale è Masaccio –, è addolcita dal lento movimento della macchina da presa che sfiora tre volte il corpo disteso e legato del ragazzo), nel montaggio parallelo e alternato di queste dissolvenze e delle immagini della solitudine e del dolore della madre, e nella repressa violenza con l'affacciarsi della

donna sulla città, si intende un modo di fare il cinema che appare ormai connaturato alla poetica e allo stile dell'autore. Anche qui, infatti, seppure con minore rigore nei confronti di *Accattone*, il mondo sottoproletario appare fissato nella staticità di qualcosa di dato, oggetto di rilettura e di evocazione commosse ma senza illusioni.

In *Mamma Roma* c'è qualcosa che in *Accattone* non c'era, ovvero la presenza del mondo piccolo-borghese con i suoi ideali: non a caso troviamo il passaggio a un quartiere di nuova costruzione dell'INA case, dove l'ex prostituta cerca la riabilitazione e la nuova vita accanto al figlio destinato nei suoi sogni a un avvenire migliore del suo. Dopo il volto di Franco Citti in *Accattone*, il volto di Ettore impersona un'ossessione mortale che traspare da uno sguardo eternamente atteggiato a secolare tristezza. Ettore è certamente più debole di Accattone, non ha nessuna arma con cui difendersi, e solo Mamma Roma potrebbe aiutarlo in questo mondo alla periferia della città, dove gli accattoni e i suoi «fratelli» sono costretti a vivere; ma Mamma Roma è perduta in un sogno di benessere irraggiungibile, in un mito di borghese rispettabilità. E mentre Ettore muore legato in un letto di contenzione, mentre il movimento della macchina da presa lo avvolge in un'inquadratura profondamente religiosa, l'urlo di Mamma Roma esprime una disperazione senza scampo: il fatto è che si è giunti troppo tardi a prendere coscienza del male del mondo. Ed è chiaro come tutto l'amore di Pasolini si riversi sul personaggio di Ettore, come quello su cui più violentemente si accaniscono i colpi della storia e della struttura sociale.

'La ricotta' (1963) e 'Il Vangelo' (1964): il racconto pasoliniano della Passione

È con *La ricotta* che il cinema di Pasolini raggiunge il suo esito forse più alto, e questo avviene, non a caso, attraverso i modi dell'apologo metalinguistico. La violenta irruzione del colore nella tonalità «neorealistica» del bianco e nero, introduce subito il tema dominante: la commistione scandalosa e angosciante di sacro e profano, primo scarto tra i due piani della realtà e dell'immagine, della vita e della sua formalizzazione, della sofferenza e dello spettacolo; opposizione che ispira e modella tutto il racconto. Il primo piano di Stracci riempie lo schermo, mentre tutto intorno esplose la commedia della derisione, delle beffe e delle risate. L'autenticità di Stracci si risolve integralmente nell'estrema precarietà di un'esistenza ferocemente condizionata dal bisogno, estremizzato nella sua forma più cruda e diretta: la fame. Le scene a colori della Passione –un colore «oltraggiato» su quel paesaggio paleocristiano con le sue caverne sepolcrali– ci riportano al motivo essenziale: il cinema come ricomposizione manieristica della realtà. La «passione» vera è quella di Stracci, irriso e umiliato, totalmente solo.

Abbiamo tre livelli ideologico-stilistici: la Passione autentica e miserabile di Stracci; la Passione riflessa e manieristica che il regista cerca di ritrovare nella memoria colta, in mezzo al grande disordine del set; e la Passione in technicolor, approssimativa e volgare, del cinema-spettacolo. Quando arrivano gli «altri» –il produttore e il suo seguito di cortigiani–, sullo sfondo della città chiusa nella consueta lontananza e ostilità, le tre croci si ergono dietro un tavolo fastosamente imbandito; la vera Passione è giunta al suo ultimo atto, come mostrano le parole di commiato del regista: «Povero Stracci! Doveva morire per accorgersi di vivere». Sembra così che il punto di sutura, nella *Ricotta*, fra sacralità e dissacrazione, si ritrovi nel sentimento estremistico della morte. È questa infatti che, in-

introducendo con uno scarto violento la presenza del tragico e del sacro in un mondo «mediocre» che ne sancisce ogni giorno la negazione, smaschera la falsa sacralità della Passione in technicolor e, insieme, la struttura sociale abietta che essa sublima.

La ricotta rappresenta la chiusura definitiva con un mondo, quello degradato e sublimato delle borgate. Il film testimonia un'attenzione per il testo evangelico che il racconto ricostruisce e fa da introduzione al grande affresco sulla vita del Cristo che l'autore ha già in mente e che realizzerà l'anno successivo. L'epigrafe di Pasolini in testa alla pellicola è la seguente: «Io voglio qui dichiarare che comunque si prenda *La ricotta*, la storia della Passione che indirettamente *La ricotta* rievoca è per me la più grande che sia mai accaduta e i testi che la raccontano i più sublimi siano mai stati scritti». Con questo film si arriva alla più esplicita smitizzazione dell'assunto neorealistico basato sulla narrazione aneddotica che Pasolini aveva già respinto a parole: qui tutto è contrassegnato da un gesticolare da circo o da fiera paesana, tutto è manierato e irrealista, a eccezione della Passione di Stracci, martire del sottoproletariato. Nel film il bianco e nero della realtà misera dialoga con un colore irrealista che avvolge gli attori e li rende figurine di un mosaico fintamente vivente. Mentre Roma giace morente all'orizzonte, più gelida e irraggiungibile che mai, mentre tutto il cinema si esalta nella rappresentazione del mito della Passione e il Cristo si prepara a essere Cristo sul serio e i santi divengono veri santi, Stracci rompe la tradizione perché muore, lui solo, in maniera reale, e non risorgerà al terzo giorno. Neanche nel *Vangelo*, superiore per capacità narrativa, Pasolini riuscirà a ricostruire la stessa tensione morale che intride questa morte di dolore e di tragedia, perché Stracci muore per sempre e con lui muore il primo cinema pasoliniano. Il senso della morte, qui così serenamente accettato, tende progressivamente a farsi disincarnato. Scrive Pasolini nel 1962: «C'è dentro di me l'idea tragica che contraddice sempre tutto, l'idea della morte. L'unica cosa che dà una vera grandezza all'uomo è il fatto che muoia. [...] cioè, l'unica grandezza dell'uomo è la sua tragedia: se non ci fosse questa saremmo ancora all'epoca della preistoria [...] purtroppo però il cattolicesimo non è questo; il cattolicesimo è la promessa che al di là di queste macerie c'è un altro mondo, e questo invece nei miei film non c'è, non c'è assolutamente! C'è soltanto la morte, ma non l'aldilà»².

Accattone è morto correndo via inutilmente dalla miseria, Ettore è morto innocente per pagare il conto a responsabilità anteriori alla propria, Stracci è morto per essere vero. Il teorema di Pasolini è dunque questo: anche Cristo morirà per affermare il diritto alla diversità destinata a fare gli uomini migliori. E anche morire è oggetto di *scandalo*, è in qualche modo deviazione, desiderio di porsi al di fuori della regola, urlo che rompe il silenzio borghese. Quello di Accattone e di Stracci è pur sempre un morire che non redime e non salva; finché questa morte non si risolverà nel mito, come avverrà nel cinema dell'ultimo periodo, essa ha la grandezza di una violenza atavica: rimane cioè ancora tragedia.

A proposito del *Vangelo secondo Matteo* Pasolini afferma che se lui critica la società lo fa in nome di valori sostanzialmente religiosi. *La ricotta* prelude direttamente al *Vangelo*, nel quale ciò che conta è il taglio personalissimo della rilettura di Cristo come metafora di una radicalità e di una protesta. Non a caso, il motivo che si impone e finisce per prevalere, è il ritrovamento della radicalità antiborghese, il sentimento di una negazione

(2) P. P. Pasolini, *Filmcritica*, núm. 125, 1962.

dell'istituzione di un diverso fondamento dei rapporti umani. Il rifiuto dell'iconografia istituzionale e lo sforzo di rendere concreto il «mito» investono, con particolare intensità, la figura della Madonna: dallo stupore della prossima maternità nelle inquadrature frontali dell'inizio, allo strazio inconsolabile della Crocifissione. E qui troviamo la solitudine del Crocifisso, il cui grido si stacca sull'atroce indifferenza della città nella luce dell'alba (costante tematica della visione pasoliniana della solitudine della morte). Ma quello di Pasolini è soprattutto il Cristo delle grandi sequenze della collera; il rischio della declamazione astratta è allontanato dall'impegno con cui il mito viene calato in un paesaggio concreto: lo sfondo petroso dei villaggi meridionali, con i volti cotti dal sole e segnati dalla fatica. È questo un Cristo radicato in un paesaggio concreto, circondato dalla dolente coralità della folla e nello stesso tempo distante e inaccessibile come una figura mitica, e infatti il discorso di Pasolini ha sempre come oggetto non la storia bensì il mito.

C'è comunque nel *Vangelo* un motivo, già presente nella *Ricotta* che, diventando centrale e ossessivo, rischierà di bloccare il discorso di Pasolini nella difficile *impasse* che nasce dalla contrapposizione frontale tra un mondo scristianizzato e profano –immagine indifferenziata della civiltà odierna– e una preistoria di umili sottoproletari. Questa è da sempre la contraddizione massima di Pasolini, che sostiene di aver girato il *Vangelo* in modo totalmente diverso da come aveva girato *Accattone*: ogni frontalità è sconvolta, ogni ordine, ogni simmetria, con il conseguente irrompere del magmatico, del casuale e dell'asimmetrico; le facce non possono essere più viste di fronte e al centro dell'inquadratura, ma si presentano così come capitano, in tutti gli scorci possibili; e tuttavia –continua lo stesso Pasolini– il caos ha ritrovato una impreveduta pacificazione tecnica e stilistica. Insomma, per ora egli riesce a sussumere queste contraddizioni in una concezione che in lui è veramente organica: quella del Cristianesimo come rivolta utopistica delle plebi dei paesi sottosviluppati. È chiaro, comunque, che il *Vangelo* chiude la prima fase del cinema pasoliniano, anche perché l'equilibrio fra la «tecnica» e il «mito», le due tensioni del cinema di Pasolini, equilibrio sempre difficile da raggiungere e mantenere, si incrina e si spezza infine a favore del secondo polo di attrazione. Nel *Vangelo secondo Matteo*, Pasolini abbandona la contemplazione per una ripresa attuale del mito; l'amore per la storia della Passione riporta infatti l'autore a una oggettivazione del mito e a una sua riedizione profondamente rinnovata dalla spinta sottoproletaria o terzomondista. Si tratta di una lettura e di una presentazione totalmente ammirata della figura del Cristo; come dice lo stesso Pasolini nella prefazione ad *Accattone*, egli non crede che Cristo sia figlio di Dio, ma crede che Cristo sia divino: crede cioè che in lui l'umanità sia così alta e ideale da andare al di là dei comuni termini dell'umanità.

Il *Vangelo* è il film più *scandaloso* che Pasolini abbia mai girato, dal momento che l'autobiografismo che lo vena è il cerchio di un'umanità che immanentizza costantemente il trascendente: qui si assiste a un sovrapporsi di piani diversi che dividono il racconto in più parti, sì che il *Vangelo* si presenta come opera discontinua, lirica e insieme epica. Se l'adozione di moduli figurativi ricalcati sulla grande pittura toscana non riesce comunque a ripetere il miracolo compositivo dei film precedenti, è anche vero che solo la figura di Cristo emerge come una delle grandi invenzioni pasoliniane, proprio nel profilo originale della violenza e di quella predicazione che insegue un punto della storia dove gli altri non riescono ancora a giungere. È il Cristo a morire per il sottoproletario; egli è giunto da altre realtà a compiere la parabola della fine e del riscatto, e il popolo non solo non lotta per la propria vita, ma si affida alla forza di questo Dio-uomo, accettandone il miracolo come

ultima speranza. Il *Vangelo* esprime anche la passione politica di Pasolini: l'aspetto «sovversivo» e predicatorio del Vangelo è sviluppato in molte sequenze, dove appare appunto l'immagine di un Cristo ribelle, e la dimensione autenticamente religiosa e sacrale è raggiunta soprattutto nelle sequenze mute. Se la parola è sempre storica, il silenzio si pone fuori dalla storia, nell'assolutezza delle immagini, che è quanto troviamo appunto nella dimensione iconica.

'Uccellacci e uccellini' (1966): la fine di un'epoca

In *Uccellacci e uccellini*, «passione» e «ideologia» diventano il tema stesso del film. L'orizzonte ideologico e autobiografico della favola di *Uccellacci e uccellini* è, da un lato, l'amara consapevolezza di un mandato scaduto, la necessità di una «verifica dei poteri» di quello che Pasolini chiama il suo marxismo degli anni Cinquanta e, dall'altro, il fascino di un mitico «terzo mondo» che, premendo alle soglie di una civiltà neocapitalista, volta solo a razionalizzare e a rendere permanente il proprio ordine, sembra riproporre la «scandalosa» attualità di un'alternativa rivoluzionaria. Nel film la delusione ideologica prende corpo nel paesaggio, una grigia e sterminata periferia del dopo-storia, e la camera da presa scopre di tanto in tanto, sul fondo, una lenta e silenziosa sfilata operaia, ed esplose infine, come una confessione lacerante di sconfitta e di morte, nello splendido inserto dei funerali di Togliatti.

Risulta evidente, da questo apologo, che l'archetipo del romanzo moderno è il viaggio e quindi la conoscenza, vera o ideale, di qualche *altrove*, che però oggi non esiste più, con il risultato che rimaniamo tutti *qui* in un'attesa senza fine. Il discorso su *Uccellacci e uccellini* rimanda a quello più generale dei film sulla «crisi» nei quali la sfiducia nel rapporto tra pratica e destinazione dei linguaggi artistici nella società neocapitalistica tende a venire in primo piano, come tema centrale dell'opera. Si è visto come, fino al *Vangelo*, l'intuizione più originale di Pasolini sia quella della «sacralità» del mondo sottoproletario, scandalosamente superstita alla periferia di una civiltà neocapitalistica profana e antitragica per definizione. In tale contesto potevano ritrovarsi perfettamente la vocazione alla morte di Accattono, il martirio di Ettore e la «passione» di Stracci. Era un punto di vista ideologicamente assai fragile e disarmato, facile occasione di rifiuto e di sarcasmo da parte degli esorcizzatori del «populismo». In questo senso, il *Vangelo* si poneva come «conclusione» solo apparentemente paradossale, dal momento che quel Cristo non era altro che la metafora di una radicalità e il mito di una protesta che l'autore era venuto verificando sul piano della cronaca dei film precedenti. *Uccellacci e uccellini* è un film-saggio che interroga se stesso e rimette in discussione, attraverso il timbro ironico e aforistico dell'apologo, la «passione» e l'«ideologia» dell'autore.

Come era giusto contestare, con Pasolini, la prospettiva sociologica di chi gli rimproverava l'anacronismo dell'angolazione sottoproletaria, sottovalutandone l'intera carica di estremismo, allo stesso modo è giusto contestare, a Pasolini, un allargamento di interessi e di contenuti solo apparente.

Il film conferma la gravità di una crisi radicale non più procrastinabile: la strada degli anni Sessanta conduce non si sa dove, anche se sappiamo dove comincia; se Totò e Ninetto la percorrono, è perché non possono che andare «laggiù», dove c'è una lontana alba che non può più promettere niente. Quando le penne bruciacchiate del corvo-Pasolini restano a terra e Totò e Ninetto riprendono la loro strada, la sua fine deve essere un

addio penoso e nello stesso tempo una liberazione. Nel grigiore di un paesaggio irreali, privo di riferimenti, accade che la storia finisca e indichi un altro orizzonte dove poter cominciare a vivere. I cartelli segnaletici Istanbul-Cuba non lasciano dubbi: il terzo mondo si prepara a farsi protagonista; è la nota dolente e a volte disperata di quanto si è perduto che rappresenta l'autentica forza della nuova poetica e non il desiderio di redenzione politica e di ambigua palingenesi che la rende invece discutibile. Ora davvero il cinema pasoliniano ha chiuso la sua partita con il disegno sottoproletario iniziato con *Accattone* e proseguito con *Mamma Roma* e *La ricotta*: i due viandanti che vagano nella borgata lo distruggono per sempre. È quanto mostra l'ultima immagine dei ragazzi di vita: davanti a un piccolo bar periferico, gli interpreti di una stagione ballano un hully-gully, ma hanno pronti da una parte gli involti di carta di giornale con il pranzo del giorno e smettono di parlare per inseguire un autobus che non riescono a prendere: sono diventati operai. Solo i funerali di Togliatti hanno la frontalità dell'avvenimento che lascia ammutoliti; l'omaggio epico del regista va alla morte che realizza definitivamente l'uomo e, forse, lo condanna. Il fatto che ora il regista si accinga a un lungo viaggio verso l'arcaico e la favola, dice di un'avvenuta interruzione della dialettica tra se stessi e il mondo, in nome della scelta del mito e di un'illusionistica rivoluzione fuori del mondo. Nell'ultima scena del film Totò e Ninetto riprendono il cammino, guardano in alto e si allontanano sull'orizzonte. Camminano per sempre, perché non è possibile arrivare *laggiù*.

L'istinto pedagogico spinge il corvo a raccontare un apologo cristiano-marxista: la storia di uccellacci e uccellini, ambientata nel secolo XIII con San Francesco che incarica Totò e Ninetto di evangelizzare gli uccelli. Dopo il fallimento del loro tentativo, tornano da San Francesco sconfitti e delusi, ma il Santo, dopo averli ascoltati, li incoraggia a ritenere la prova: il mondo dovrà pure cambiare un giorno. Totò e Ninetto continuano a camminare e a incontrare nuove avventure, mentre il corvo marxista che si è aggiunto a loro continua a commentare tutto quello che capita ai due viandanti, mostrando comunque la sua crisi ideologica e senza speranza. I due lo uccidono, lo cucinano e se lo mangiano, riprendendo il cammino e allontanandosi lunga una strada bianca che a poco a poco rimpicciolisce all'orizzonte, come nel finale di *Tempi moderni* di Charlie Chaplin. Così Pasolini, intorno alla metà degli anni Sessanta, scopre che il mandato dell'intellettuale politicamente impegnato a conoscere e a trasformare il mondo è ormai scaduto, e questa delusione ideologica provoca la crisi del modello rappresentativo adottato fino a questo momento per mettere in scena il mondo sottoproletario delle borgate, che d'altra parte è storicamente finito a causa dell'incipiente omologazione neocapitalistica. Così, per raccontare uomini e vicende, che sfuggono ormai ai vecchi parametri ideologici, che non sono più rappresentabili con il canone della verosimiglianza "neorealista" nella particolare versione sacrale dei suoi primi film, Pasolini adotta la forma e la struttura della favola, che è astorica per definizione.

In definitiva, è con questo film che avviene un decisivo cambiamento nella struttura del materiale narrativo: la crisi ideologica di Pasolini, la perdita di fiducia nel progresso e quindi anche nella linearità del tempo, rende molto problematica la stessa costruzione narrativa del film. Il viaggio di padre e figlio, filo conduttore della vicenda, si svolge al di fuori del tempo: il cammino dei due personaggi non ha una direzione precisa, non ha termine e, alla fine, in qualche modo ricomincia. Ma è soprattutto l'inserzione dell'apologo medievale nella vicenda contemporanea che sposta ulteriormente fuori dal tempo

e decronologizza la vicenda. Sarà con *Edipo Re* che il racconto abbandona definitivamente la struttura lineare e ne assume una circolare, come mostra nello stesso *Edipo Re* l'identità di inizio e fine della narrazione e l'uso del modulo stilistico della panoramica circolare di 360 gradi del prologo che si ripete nell'epilogo. È quanto accade anche in *Medea*, dove la circolarità della narrazione è espressa dalle immagini del sole infuocato che aprono e chiudono il film.

'Edipo Re' (1967) e 'Medea' (1969): il mito come rifiuto del tempo lineare

Dopo *Uccellacci e uccellini* Pasolini opta per il mito che è fuori dalla storia e, insieme, un ritorno alle origini del tempo. Sembra che *Edipo Re* sia la trasposizione, sul piano del mito, delle persistenti ossessioni dell'autore, una sorta di allucinazione drammaturgica e figurativa incorniciata tra un prologo e un epilogo situati nel paesaggio della memoria. Dopo il Cristo del *Vangelo*, anche Edipo è la metafora di una sofferta e scandalosa «diversità» le cui implicazioni autobiografiche e culturali, di timbro decadentistico, sono fin troppo evidenti. Il rapporto tra l'immobilità del mito e il sentimento attuale dell'autore tocca forse il momento più intenso nella sequenza dell'oracolo dove, intorno all'albero isolato e sperduto nel deserto, un coro di maschere di morte circonda la sacerdotessa che pronuncia il responso. Lo sguardo di Edipo si posa sulla folla immobile, cancellata ai suoi occhi da un velo di sabbia sollevata dal vento, quella folla dalla quale egli si sente irrimediabilmente lontano: contemplazione di un mondo arcaico, misterioso e distante. Riconfermato il proprio definitivo congedo dagli anni Cinquanta, non rimane che prendere atto di un'immobilità originale del «muoversi vano del tempo»: come si dirà nel finale, «la vita finisce dove comincia». La panoramica sulla stessa fila di pioppi alti e sottili che il bambino scopriva nel prologo, torna nell'epilogo, per arrestarsi sul verde intenso del prato sul quale il film si chiude.

Pasolini ha sempre cercato una purezza assoluta, non contaminata dalla razionalità borghese, una purezza tutta vissuta nel presente. Egli incastra il racconto mitico dell'*Edipo Re* in una cornice di ambientazione moderna, creando così un'opposizione tra mito e storia: la cornice contemporanea implica una visione onirica e sacrale, mentre la sezione mitica ha una luce e una corporeità del tutto reali; non a caso, secondo Pasolini, solo ciò che è mitico è realistico. Il film inizia in un paese di campagna dove sono ambientate la nascita e la prima infanzia di Edipo-Pasolini e dove viene messo in rilievo il rapporto di identificazione tra il neonato e il corpo della madre. La sequenza sulla prima infanzia si chiude su una lunga carrellata sui pioppi girata dal punto di vista del bambino che è nelle braccia della madre; subito dopo viene introdotta la figura paterna e quindi il conflitto edipico. Il prologo termina con una scena che funziona da raccordo tra mondo moderno e mondo del mito: dopo la sequenza sulla «scena primaria» del rapporto sessuale tra i genitori, il padre si alza, si reca nella camera del figlio e stringe con forza nelle mani i piccoli piedi. È questa immagine a costituire il passaggio dalla cornice al mito: nella scena successiva, ambientata nel deserto africano, il neonato Edipo appare appeso per i piedi, portato dal pastore che ha avuto l'incarico di ucciderlo. L'ultima sequenza del film inizia con la stessa inquadratura della casa natale con cui iniziava il prologo. Rispondendo alla richiesta del cieco Edipo, Angelo, che lo accompagna, descrive il luogo ed Edipo pronuncia l'ultima battuta: «Sono giunto. La vita finisce dove comincia». Se in *Uccellacci e uccellini* troviamo la crisi dell'ideologia marxista, attraverso l'assenza di una meta da dare

alla storia, il mito di Edipo offre a Pasolini il modello di un mondo basato sul ritorno ciclico di nascita e morte.

Nel film, Edipo, dopo un sogno che lo turba profondamente, si reca a Delfi per interrogare l'oracolo; dopo che la Pizia ha pronunciato il responso secondo il quale Edipo avrebbe ucciso il padre e sposato la madre, lo stesso Edipo, abbandonando il luogo, viene ripreso da Pasolini in una duplice configurazione, da solo e in mezzo alla folla, mentre cammina coprendosi il volto con le mani: questa duplice descrizione sottolinea la sua solitudine di diverso e di contaminato. Pasolini ha rappresentato l'angoscia di Edipo al momento del sapere e il suo desiderio di non sapere, metaforicamente espresso dal coprirsi gli occhi con la mano, come faceva già il bambino nel prologo. Cecità e volontà di non sapere caratterizzano il viaggio di Edipo da Delfi in direzione di Tebe: per ben quattro volte viene ripetuta la scena in cui Edipo, di fronte a una pietra che indica la direzione «Tebe», gira intorno a se stesso coprendosi gli occhi. Dopo il parricidio, Edipo incontra il messaggero impersonato da Ninetto Davoli e gli chiede il motivo per cui una folla di profughi sta abbandonando la città; il messaggero gli spiega che la disgrazia che affligge la città proviene dall' «abisso». A Edipo che avanza, la Sfinge chiede: «C'è un enigma nella tua vita: qual è?»; Edipo impugna la spada gridando: «non lo so, non voglio saperlo», e si lancia verso il mostro. Costringendo la Sfinge a gettarsi nell'abisso, quest'ultima rivolgendosi a Edipo che continua a gridare: «Non voglio vederti, non voglio ascoltarti», pronuncia l'ultima battuta: «È inutile, l'abisso in cui mi spingi è dentro di te». Ancora una volta la reazione di Edipo è quella di non voler vedere il proprio destino; egli non è più quindi l'eroe che conquista Tebe con le armi dell'intelletto, sciogliendo per primo l'enigma sull'uomo, ma un uomo che rifiuta l'attività razionale, che non vuole conoscere l'enigma primario dell'esistenza e il proprio abisso interiore. Insomma, l'Edipo pasoliniano non è l'eroe della ragione come nelle interpretazioni illuministiche della tragedia di Sofocle, ma è un Edipo barbarico che rifiuta la conoscenza razionale. In questo film viene abbandonata la linearità narrativa del racconto realistico a favore dell'atemporalità e della circolarità del mito. Le immagini finali coincidono con le immagini iniziali e il racconto finisce dove comincia.

La struttura narrativa di *Medea* elimina completamente la dimensione della verosimiglianza psicologica del dramma borghese e della linearità cronologica degli avvenimenti. «Come opporsi al cinema come medium della cultura di massa?» –si chiede Pasolini, e risponde: «Facendo del cinema aristocratico: inconsumabile». Medea, una volta strappata alla propria terra, smarrisce la nozione ancestrale della sacralità di «ciò che è», ritrovandone parziale e labile sostituzione nella passione amorosa. Ma come in Giasone l'ascendente del Centauro mitico non si è del tutto perduto e coesiste accanto a quello del Centauro razionale, così la «diversità» sacra e barbarica di Medea, rimossa ma non cancellata, esplose in un'illuminazione visionaria che si tradurrà in vendetta contro il mondo sconosciuto della tecnica e del potere. Quella che troviamo al fondo è la riproposta, attraverso il mito, di una radicale «diversità», di un'opposizione irrazionale e inesaurita al mondo borghese e tecnologico, con la sua razionalità alienante e distruttiva. Ma la contestazione pasoliniana del mondo borghese è venuta sempre più adattandosi e ricomponendosi nel recupero di un'ambigua «sacralità», magica e contadina, opposta ai valori profani della civiltà neocapitalistica. Il risultato è che Pasolini continua a muoversi sempre e soltanto nel segno della sconfitta, di un'eclissi definitiva dell'antica «alterità».

In *Medea* ritroviamo la sfiducia nel logos, dal momento che è un film che si svolge tutto nell'atemporalità del mito, a differenza dell'*Edipo Re* che contiene una cornice di ambientazione contemporanea. In questo film Pasolini mette in evidenza il conflitto tra culture diverse: Medea e Giasone sono infatti due personaggi simbolici, che rappresentano da una parte una cultura primitiva, magica e sacrale, dall'altra una cultura moderna, razionalistica e borghese. Pasolini non propone un ritorno al mondo barbarico, ma mostra la necessità della coesistenza fra i due poli rappresentati dai due centauri: il primo parla della sacralità di tutte le cose, sottolineando l'importanza di una dimensione mitica superiore a ogni dimensione intellettuale; il secondo, nel desacralizzare tale dimensione mitica, esalta la necessità della dimensione intellettuale: si tratta, come già si è detto, di una polarità intrascendibile. A sottolineare la rilevanza di questa dimensione antitetica non superabile, troviamo le due versioni della vendetta di Medea: la prima vissuta come sogno, la seconda come realtà. Nella versione di Pasolini, in *Medea* dominano le funzioni emotiva e poetica del linguaggio, a scapito di quella referenziale, con la conseguenza che la connotazione domina sulla denotazione. Di fatto Pasolini vuole risalire alle radici della tragedia greca, alla sacralità dell'universo propugnata dal primo centauro contro la visione illuministica del secondo. È quanto mostra il rilievo dato ai sacrifici umani come riti di rigenerazione che vengono celebrati ogni anno per favorire il raccolto e che sono un rifiuto della concezione lineare della religione cristiana. È nella diversità culturale di Medea che l'uccisione dei figli viene rappresentata da Pasolini con la naturalità del rito che ripete il sacrificio umano visto all'inizio del film: come insegna René Girard, la violenza del rito è inscritta nel sacro.

El cinema de Pasolini: iconocitat i retorn al mite

Resum: La producció cinematogràfica de Pier Paolo Pasolini dona forma a una narrativa original que es va plasmant al llarg dels anys. A través d'ella, és possible reconstruir l'evolució de la relació entre representació i realitat en l'obra del cineasta italià. A partir d'aquesta consideració, l'article analitza el desenvolupament del cinema de Pasolini durant els anys seixanta, identificant alguns moments destacats d'aquesta evolució: des de la representació del subproletariat camperol, segons cànons ja allunyats del neorealisme, passant per l'experimentació en la representació d'allò sagrat, fins arribar a la reconfiguració de la fable i del mite clàssic. Un camí en diàleg amb la literatura i l'art figuratiu, i marcat pel pas d'una visió lineal de la història, on l'intel·lectual encara pot contribuir a la transformació d'un món ordenat lògicament i ideològicament, a una concepció circular i tràgica del temps històric, on la tragèdia de la mort representada en el mite confereix nova llum sobre la comprensió del present.

Paraules clau: Cinema, realisme, representació, narració, mite, Pasolini

Le cinéma de Pasolini: iconocité et retour au mythe

Résumé: La production cinématographique de Pier Paolo Pasolini donne forme à un récit original qui s'est façonné au fil des années. À travers elle, il est possible de reconstituer l'évolution du rapport entre représentation et réalité dans l'œuvre du cinéaste italien. Partant de cette considération, l'article analyse le développement du cinéma de Pasolini au cours des années soixante, en identifiant quelques moments marquants de cette évolution: de la représentation du sous-prolétariat paysan, selon des canons déjà très éloignés du néoréalisme, à l'expérimentation de la représentation du sacré, jusqu'à la reconfiguration de la fable et du mythe classique. Un parcours en dialogue avec la littérature et l'art figuratif, et marqué par le passage d'une vision linéaire de l'histoire, dans laquelle l'intellectuel peut encore contribuer à la transformation d'un monde logiquement et idéologiquement ordonné, à une conception circulaire et tragique du temps historique, où la tragédie de la mort représentée dans le mythe apporte un éclairage nouveau sur la compréhension du présent.

Mots clés: Cinéma, réalisme, représentation, narration, mythe, Pasolini

Pasolini's cinema: iconocity and a return to the myth

Abstract: Pier Paolo Pasolini's film production constitutes an original narrative that is articulated in different ways over the years. Through it it is possible to reconstruct the evolution of the relationship between representation and reality in the work of the Italian filmmaker. Starting from this consideration, this article traces and analyzes the development of Pasolini's cinema during the sixties, identifying some salient moments of this evolution: from the representation of the peasant underclass according to canons already distant from neorealism, to experimentation in the representation of the sacred, up to the reconfiguration of the fable and the classical myth. A path in close dialogue with literature and figurative art, marked by the progressive transition from a linear vision of history, where the intellectual can still contribute to the transformation of a world ordered according to logical and ideological structures, to a circular and tragic conception of historical time, in which the tragedy of death represented in myth helps to shed new light on the understanding of the present.

Key words: Cinema, realism, representation, narration, myth, Pasolini