DOPPIOZERO

Pasolini e il mito

Marco A. Bazzocchi

21 Novembre 2011

Fra gli scrittori italiani prima di Pasolini forse solo Pavese ha affrontato con intenzioni cognitive forti il discorso sul mito, ma se Pasolini sembra sfiorare temi pavesiani, manifesta anche verso di lui un disaccordo e un fastidio non conciliabili.

Per trovare una spiegazione dobbiamo ripercorrere le tracce del discorso sul mito, prima ancora delle realizzazioni di opere che hanno esplicitamente un argomento mitico. In *Empirismo eretico*, quando Pasolini parla del cinema e propone l'idea del cinema come codice della realtà, usa due volte il rimando al mito. La prima volta (nel saggio del '65, *Il "cinema di poesia"*) quando spiega che un film è sempre composto di due livelli diversi, un livello narrativo, logico – razionale, e un livello inconscio, onirico, infantile e mitico ("sotto-film mitico e infantile, che, per la natura stessa del cinema, corre sotto ogni film commerciale"): è questo livello inconscio che secondo Pasolini affiora nella "soggettiva libera indiretta", quando cioè lo sguardo dell'autore si cala completamente in un altro sguardo ("egli si immerge in un suo personaggio") e recupera, attraverso i mezzi tecnici del cinema, una modalità del visibile che viene definita "l'originaria qualità onirica, barbarica, irregolare, aggressiva, visionaria". Cinque aggettivi in sequenza a cui potremmo aggiungere, senza eccessive forzature, l'aggettivo "mitico", che in un certo senso li sintetizza. Il secondo rimando al mito è consequenziale a questo, e si trova nell'intervento *Battute sul cinema* (1966), dove Pasolini riprende le sue idee sul cinema come "lingua scritta della realtà" e sostiene che il cinema tecnicamente ci consente di capire come funziona la realtà, esattamente come la scrittura ci ha consentito di capire cosa è l'oralità. La tecnica, nel caso del cinema, ci porta a contatto diretto con una forma di realtà arcaica, fatta di segni, che riattiva i residui del "pensiero selvaggio" che si trova ancora in ogni uomo civilizzato. Il cinema ci mette di fronte la "violenza fisica" della realtà, riproducendola. Tecnica e mito entrano in rapporto. E Pasolini, ironicamente, dice

che nel giorno del Giudizio universale egli dovrà render conto della sua debolezza di fronte alle attrazioni di tecnica e mito, “che si identificano” (Pasolini vs Heidegger? Per il filosofo tedesco la tecnica allontana dall’essere, in quanto struttura di dominio dell’ente).

Questo è il problema. Pasolini ha subordinato un discorso sul mito al discorso tecnico sul cinema. E il discorso sul mito è il discorso sulla realtà, cioè sulla violenza fisica della realtà che solo il cinema, in quanto tecnica complessa, può farci conoscere.

Però c’è un altro passaggio che non possiamo ignorare. Un mito non è un testo scritto una volta per tutte, ma un testo che ha avuto molteplici versioni e rimanipolazioni. Quando Pasolini vuole fare il film su *Edipo*, o su *Medea*, o sull’ *Orestiade*, ha sì un testo di partenza, il testo classico, ma deve poi riscrivere questo testo e trasformarlo in una sceneggiatura, cioè in quella che lui chiama “struttura che vuole diventare altra struttura”. La sceneggiatura è la premessa scritta al recupero della realtà: un’utilizzazione della lingua scritta che anticipa l’avvento di un’altra lingua (la realtà in quanto immagine). Leggendo la sceneggiatura il lettore elabora immagini, cioè pensa su due livelli, quello razionale che gli consente di decifrare le parole, e quello irrazionale (ancora il pensiero selvaggio) che gli consente di vedere già le immagini.

Ma che cos’è realmente questo movimento doppio? Si tratta del tentativo del pensiero di sorpassare le regole della razionalità andando verso un’altra forma espressiva. Una forma che nasce nella realtà e si manifesta attraverso il film, e per la quale Pasolini elabora il termine di “cinèma”. Il “cinèma” è un’immagine primordiale, una monade visiva, qualcosa che non esiste realmente, perché “l’immagine nasce dalle coordinazioni di cinèmi”. Bisogna chiedersi perché Pasolini non si sia accontentato delle immagini ma abbia sentito il bisogno di definire unità visiva minime inferiori alle immagini, e aprire spazi di significazione al di sotto del livello delle immagini. Credo che questo sia dovuto al fatto che Pasolini voleva eliminare qualsiasi ipoteca di mimetismo dal suo discorso. Parlando di immagini sarebbe inevitabilmente ricaduto in un vizio platonico, e quindi avrebbe ipotecato proprio quel livello mitico, onirico, primitivo che è il rimando a un’altra realtà. Così invece riesce a tener distinto il linguaggio del cinema dal linguaggio di altri sistemi espressivi scritti. Tanto è vero che sente anche il bisogno di creare un secondo termine, “im-segno”, per tener distinto il

linguaggio cinematografico, e poi fa di tutto per lasciare nel vago la possibilità di identificazione dell'im-segno. Che cos'è? il fotogramma? una durata di fotogrammi? una sequenza significativa di fotogrammi?

Pasolini non scioglie i dubbi. La sua ansia nomenclatoria corrisponde realmente al bisogno di non determinare in categorie già consumate il linguaggio del cinema. Crea definizioni per spostare il suo discorso fuori da ogni definizione in uso. Vuole essere iperspecialistico per saltare fuori dagli specialismi che sente intorno a sé. Il termine tecnico – di matrice linguistica – sembra esser lì solo per alludere all'indefinibile, resta un guscio vuoto (si pensi invece a come Barthes cerca di riempire di significati emotivi i termini che elabora per la fotografia). E tutto questo perché vuole dimostrare che una sceneggiatura è una forma espressiva che consente di esperire contemporaneamente due livelli diversi di conoscenza: uno razionale e uno irrazionale, uno intellettuale e uno visivo, uno connesso al codice della scrittura l'altro connesso al codice della realtà (intesa in un senso molto ampio). La parola della sceneggiatura appartiene a "due lingue dotate di strutture diverse", è essa stessa una struttura in movimento. Il bersaglio è proprio lo strutturalismo, e in particolare Lévi-Stauss, secondo il quale non si potrebbero definire uno stadio A e uno stadio B e "rivivere empiricamente il passaggio dall'uno all'altro". La sceneggiatura invece consente questo, è una affermazione di "empirismo eretico" contro lo strutturalismo.

I film di Pasolini mostrano tutti insieme il realizzarsi di questa ipotesi di lavoro. Ma i film mitici aggiungono un valore in più, e il valore sta proprio nel modo in cui diventano film esplicitamente dedicati a un'altra realtà, e quindi consentono di fare esperienza della realtà e contemporaneamente di un'altra realtà. Bisogna anche aggiungere che la trilogia dei film mitici è quella che recupera la narrazione attraverso modelli tragici che vengono sottoposti a una operazione di strategia visiva capace di portarli in un orizzonte completamente diverso da quello originario. Mi riferisco in particolare alla scelta degli spazi esotici in cui i film vengono ambientati (Marocco, Turchia, Africa), alla scelta dei costumi e di tutti gli elementi complementari di decoro, alla scelta delle musiche, al lavoro condotto sulla gestualità, sul corpo e sulle espressioni degli attori. Tutto questo insieme costituisce un rimando molto esplicito a un livello visivo che non ha niente a che fare né con il testo classico né con la sceneggiatura ma che si esplica solo al momento in cui la pellicola viene impressionata dalle immagini. Faccio un unico esempio, riferendomi al comportamento gestuale di Edipo, che costituisce la base

di tutto il film sofocleo. Edipo/ Citti si comporta nel film come se non avesse strumenti maturi di interpretazione della realtà, è violento, o infantile, ride con stupore di fronte a certi fatti, o perde la coscienza di sé (per esempio di fronte all'oracolo), oppure sembra voler agire spinto solo da una elementare volontà distruttiva (nella scena dell'uccisione del padre Laio e della scorta), o di un desiderio erotico adolescenziale, e più volte compie l'atto rabbioso di mordersi il dorso della mano, come se volesse scaricare su di sé impulsi elementari che non riesce a elaborare. Tutto questo fa di Edipo/ Citti un personaggio completamente diverso dall'Edipo greco (al di là della ripresa di segmenti testuali a volte puntuale), soprattutto se pensiamo che l'esito della cecità è quello che porta alla poesia, cioè al destino che Pasolini stesso riconosce (e ci fa riconoscere) come suo.

Il mito nel film rinasce attraverso scelte visive. E queste scelte corrispondono alla volontà di mettere in scena un'altra realtà, una realtà che possiamo capire se contemporaneamente teniamo presente il testo classico, anche solo per assaggi: così, la storia di Edipo diventa una "struttura che vuol essere altra struttura". Ma forse Pasolini non vuole che noi ricostruiamo un discorso coerente sul suo film perché il suo film è pensato come una concentrazione di immagini la cui funzione è quella di corrodere dall'interno la coerenza sia del testo sofocleo che del testo freudiano, cioè di due grandi racconti mitici (la realtà di Edipo appare attraverso i vuoti del mito di Edipo). Per questo Pasolini apre il film con un segmento temporale esplicitamente didascalico e autobiografico, dove ci sono gli elementi semplici del discorso freudiano (l'amore incondizionato che il bambino sente per la Madre, l'odio del Padre, la scena primaria, la violenza sui piedi ecc.) e gli elementi semplici della sua biografia (la Piazza di Casarsa, il prato con i salici, il padre militare, la madre spensierata). Questo segmento narrativo esaurisce, condensandoli, i luoghi comuni del mito di Edipo. Poi il film diventa uno spaesamento visivo e concettuale di situazioni che rimandano al testo originario come a una traccia narrativa sempre rimanipolata dal livello visivo che la ripercorre.

Insomma, è la Realtà a dare valore al Mito, e non viceversa. Pasolini rovescia così un assioma dell'interpretazione mitica, sia in ambito psicologico che in ambito antropologico, dove noi in ogni caso usiamo il concetto di Mito per interpretare la Realtà. Il Mito di per sé non interessa a Pasolini. Anzi il Mito di per sé porta direttamente a una visione decadente, al limite fascista. Già qui possiamo vedere

l’inizio di un distacco da Pavese, che invece cerca nella realtà le tracce mnemoniche primordiali che corrispondono al mito, e pensa che la letteratura possa farle affiorare e quindi dominare (secondo l’esperienza che lui ricava da Thomas Mann, ma che poi si rovescia negativamente su di lui: anche se Pasolini non lo cita, potrebbe aver letto il saggio di Furio Jesi su Pavese, che è del 1964).

Però va aggiunto che la nozione di realtà di Pasolini sembra essere inscindibile dalla nozione tecnica che si lega al cinema. Sembra che solo attraverso il cinema, cioè solo attraverso la macchina da presa, la realtà possa manifestare se stessa. Il cinema è una forma mitica di approccio alla realtà, ma l’affermazione andrebbe rovesciata: attraverso il cinema la realtà ci coinvolge nella sua forma mitica (non attraverso un singolo film, dove come sappiamo il regista deve sempre mediare tra istanze razionali e narrative e affioramento arcaico e primordiale del mondo). Anche in questo caso, Pasolini sembra inseguito dall’ansia di voler chiarire e specificare là dove invece regna un ordine misterioso. Quando scrive “la realtà (spiata dal cinema) è un insieme …” sembra proprio che voglia alludere all’unica possibilità di entrare in contatto con un ordine mitico attraverso uno strumento tecnico, che non a caso lui chiama “Mangiarealtà”, o “Occhio-Bocca” (che a pensarci bene è il nome che darebbe un primitivo alla macchina da presa). Rimane sempre presente l’idea di un rapporto fisico violento della realtà sul soggetto che la esperisce. E le cose si complicano quando Pasolini fa ricorso all’idea di montaggio, che per lui è centrale nell’operazione estetica del film. Attraverso il montaggio l’autore rende la realtà capace di esprimersi in tutta la sua dimensione enigmatica e primitiva. Il montaggio è l’operazione tecnica che fa affiorare la realtà nascosta e la rende visibile. Se prendo un giovane brasiliano, Joaquim, e lo filmo in vari momenti della sua giornata e poi attraverso il montaggio realizzo un film su Joaquim è come se avessi scritto un poema su di lui: gli offro un incremento di significazione, lo rendo completo, cioè arcaico, cioè mitico.

Paradosso estremo: solo perdendo il Joaquim reale conquisto il Joaquim vero, solo rinunciando al suo corpo posso avere lui nella sua totalità. Pasolini introduce qui un concetto che deriva dalla critica dantesca e che rafforza il discorso sul mito. Si tratta dell’idea di compimento figurale dell’esistenza. All’interno del cinema, e attraverso il montaggio, la realtà giunge al suo compimento figurale, ogni individuo trova la compiutezza del proprio destino. Le azioni singole di una vita mancano di unità, cioè di compiutezza, finché la morte non chiude il campo

infinito del possibile. Finché siamo vivi manchiamo di senso, dice Pasolini. E noi potremmo aggiungere: finché la nostra realtà fisica non diventa cinema, finché non viene assorbita dalla macchina da presa. E in conseguenza di ciò diventa mito, cioè realtà vera. “O essere immortali e inespressi o esprimersi e morire”: questa la forma essenziale del ragionamento cui giunge Pasolini. Esponendosi al visibile, la forma nascosta del mondo si dà alla morte, si rende evidente attraverso la morte. La realtà che appare nel cinema, appare dunque in quanto sopravvivenza, ogni individuo è vivo in quanto sopravvive, cioè sorpassa con la sua seconda vita la morte stessa. Una seconda vita fatta di immagini, che a loro volta sono coaguli di archetipi visivi. Niente che si possa definire razionalmente, perché non c’è razionalità logica. La tecnica tocca direttamente un lato nascosto del mondo. E lo rende visibile per affioramenti discontinui, fuori dalla continuità del tempo (Proust è profondamente metabolizzato da Pasolini). Anche un autore sarà compiuto solo quando la morte avrà realizzato il montaggio definitivo della sua vita. Per questo un autore “abita la morte anziché abitare la vita”. In quanto estraneo, gli altri lo guardano con diffidenza, non capiscono il suo amore per la vita che passa attraverso la morte. E che si realizza con atteggiamenti di continuo sadomasochismo, cioè di oltraggio verso lo spettatore e di oltraggio verso se stesso.

Qui Pasolini tocca un altro punto che lo avvicina a Pavese, anche se poi gli esiti sono diversi. Si tratta dell’impulso autodistruttivo che Pavese rintraccia in momenti sempre connessi con la scoperta di modelli mitici. I *Dialoghi con Leucò* sono pieni di tali momenti. E *La luna e i falò* è un grande esorcismo per tenere lontano l’odore del sangue. Sangue che in Pavese si presenta sempre con aspetti femminili, archetipici e simbolici, tanto da far pensare al limite al sangue del mestruo. In Pasolini non c’è tanto il sangue quanto la carne, intesa come momento di dissoluzione erotico del corpo. Pasolini tocca il massimo di esibizione sadica e masochistica nel film *Porcile*, non a caso il suo film meno capito e studiato, dove vengono messe in scene due avventure simmetriche e complementari. La prima, quella di un giovane cannibale primitivo che si nutre dei suoi simili come se inseguisse un ideale di perfezione artistica, divora con la stessa ansia con cui un artista insegue la realtà. La seconda, quella di un giovane figlio della grande borghesia tedesca che conduce una lotta inerme contro lo strapotere paterno praticando una forma d’amore perverso che lo porta a accoppiarsi con i maiali, fino a esserne divorato e a non lasciare traccia di sé. L’esempio arcaico del giovane cannibale si rovescia nell’esempio moderno del giovane divorato nel porcile. Mangiare la realtà diventa l’essere mangiati dalla realtà. Nella sceneggiatura, quando il cannibale viene ucciso, si parla

esplicitamente di un “piacere intenso” che non assomiglia a niente di umano, di una “gioia sessuale” che comprende una “meravigliosa vergogna”, di “veggente bestialità”, “di intensità di vita” che assomiglia al “raccoglimento della morte”. E quando il giovane figlio ribelle vuole spiegare la sua diversità, parla di una “grazia” che è anche una “peste”, di una “vita pura” che implica la diversità assoluta da tutti e da tutto. In ambedue i casi si tratta di allusioni a una condizione di piacere indefinibile, una pienezza di contatto col mondo che non può avere sviluppo, ed è destinata a cancellarsi dal mondo. Il film è la traccia visibile della sopravvivenza di due destini cancellati dalla storia. Ed è anche l’illustrazione di due vite inconcepibili in termini di giustificazione logica. Così Pasolini ha realizzato un modello mitico pervasivo, tale da non lasciare vie d’uscita al pensiero razionale. Tutto si gioca attraverso i sensi e il corpo. Le parole sono solo la traccia che deve evocare immagini, immagini così segrete che neanche il film le può fino in fondo creare. Qui Pasolini ha toccato la parte nascosta del mito, prima ancora di concepire l’allegoria di *Salò*, dove il mito è definitivamente cancellato dal dispositivo del potere. La scena dei signori che guardano dalle finestre della villa le torture con il binocolo rovesciato è l’allegoria della tecnica che non ha più rapporto con la parte nascosta del mito, cioè con la realtà.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

