

La verità ingiallita nel fototesto della *Divina Mimesis*

Maria Rizzarelli

Nel magma dei canti della *Divina Mimesis* di Pasolini la sequenza fotografica costituita dall'*Iconografia ingiallita* non rappresenta semplicemente un'appendice illustrativa del testo, ma contiene probabilmente una delle chiavi di lettura dell'intera opera. Nella retorica del 'poetico' montaggio delle immagini va, forse, rintracciato il senso della catabasi pasoliniana nell'inferno del suo presente, sulle tracce di un Virgilio che si rivela il suo doppio. L'ombra che guida l'autore, il fantasma di una figura rimasta ancora intrappolata nel mito degli anni '50, trova nei 25 scatti «per un "Poema fotografico"» le stazioni di un calvario scandito da un continuo confronto fra passato e presente. Si tratta dell'unico esperimento fototestuale, se si esclude la presenza di diverse fotografie nel film di montaggio della *Rabbia*, la cui realizzazione è coeva all'inizio della stesura della *Divina Mimesis*. In entrambi i testi le immagini costituiscono, insieme agli appunti, i frammenti di un discorso da farsi, i materiali grezzi da mettere in forma di racconto, seguendo una sintassi che l'autore varia e complica da un testo all'altro. Ma in realtà la comparsa di questo fototesto pone innanzitutto la domanda sulla sua genesi e più in generale sul rapporto dello scrittore con il linguaggio e l'estetica fotografica.

1. Come «l'arsione del lampo al magnesio»

In apertura di una *Polemica in versi* (scritta nel 1956 in risposta al prospettivismo del *Contemporaneo* di Salinari e Trombadori), Pasolini comincia a descrivere il panorama nostalgico di una Festa dell'Unità attraverso il filtro di una «sporca fotografia». Nei versi seguenti la

tematizzazione della fotografia si approfondisce e si palesa con un'esplicita metafora poetologica:

Lo so, spesso ciò che ho avuto ho reso
con un atto che non è diverso
dall'arsione del lampo al magnesio.

Ho fissato col mio occhio inesperto
diventato atrocemente esperto – umile
fotografo che la notte inerte

batte dietro l'immoto miraggio del costume –
gli inutili angoli sperduti
del mondo, con qualche grido, qualche lume,

qualche parola di uomini venduti
nei più scuri mercati della vita. (Pasolini 2003: 852)

In realtà, benché in questo poemetto Pasolini si autorappresenti attraverso la maschera dell'«umile fotografo» e descriva la sua poetica con il riferimento al processo fotografico dell'«arsione del lampo al magnesio», i suoi interessi nei confronti dell'arte della camera oscura, almeno fino agli anni Sessanta, appaiono piuttosto sfumati e occasionali. Le poesie, ad eccezione di questa, sono quasi del tutto prive di lemmi ascrivibili a tale campo semantico e anche nelle altre opere degli anni '40 e '50 pare non esserci quasi nessun riferimento in tal senso. Per un autore tanto esplicitamente disposto ad aperture nei confronti delle arti visive (dalla pittura al cinema) stupisce, in particolar modo, la disattenzione mostrata sul piano teorico a proposito delle specificità semiotiche ed estetiche della fotografia. Nei saggi raccolti in *Empirismo eretico* la fotografia è citata sempre in funzione del cinema, come parte del linguaggio filmico. Pasolini stesso, del resto, nelle rare occasioni in cui è stato interpellato in proposito ha confessato candidamente il proprio disinteresse. Nell'intervista di Italo Zannier, pubblicata sulla rivista «Fotografia» nel dicembre del 1959, risponde in modo laconico, con frasi secche e asciutte, e si sofferma un

po' di più soltanto per spiegare i «motivi estetici» della sua «attività cinematografica» (Pasolini 2001a: 2764). Anni dopo, nel 1972, alla domanda se fosse realmente interessato alla fotografia e alla sua storia, replica:

Confesso di no, ho scoperto la fotografia e ho iniziato a seguirla solo quando mi sono trovato a dover girare un film. Solo allora mi sono sorti problemi di inquadratura, ho cominciato a vedere del materiale in proiezione. (*Ibid.*: 2793)

Tutto questo sorprende soprattutto quando ci si trova di fronte alla *Divina Mimesis* (1975) e alla sua *Iconografia ingiallita*, cioè quando si prova ad analizzare un fototesto che viene pubblicato postumo ma nella forma approvata dall'autore. In altri termini, non si capisce come Pasolini possa essere arrivato a concepire un libro di cui una delle due parti è costituita da una sequenza fotografica senza di fatto essersi interessato in precedenza alla fotografia.

In realtà, negli anni di composizione dei frammenti dei canti della *Divina Mimesis* (1963-1975)¹, troviamo alcuni esempi rari ma significativi di fototestualità implicita, che possono spiegare il progressivo utilizzo e la relativa semantizzazione della fotografia da parte dello scrittore.

In *Teorema* (1968) il personaggio di Odetta è legato all'album fotografico familiare² da un rapporto quasi feticistico, e proprio attraverso questo rapporto si consuma la parabola del personaggio. Odetta viene presentata, dopo una breve descrizione fisica, mentre rincasa da scuola con i libri sotto braccio, insieme ai quali «stringe gelosamente» un album di fotografie di cui parla con il suo ragazzo in questi termini: «questo album è tutto vuoto, ancora: evidentemente appena comprato in una cartoleria. Solo la prima pagina è inaugurata,

¹ Per l'iter compositivo della *Divina Mimesis* si rimanda alle "Note e notizie sui testi" a cura di Walter Siti e Silvia De Laude (in Pasolini 1998: 1985-1992).

² A proposito della tematizzazione dell'album fotografico in letteratura si veda Albertazzi 2010 e Ceserani 2011: 224-257.

da una grande fotografia: la fotografia del padre» (Pasolini 1998: 900). L'incontro con l'ospite è per lei mediato dallo sguardo paterno e la sua storia si snoda parallelamente alla raccolta delle foto. Nel capitolo 22 (*Attraverso gli occhi del padre innamorato*), in cui comincia l'iniziazione di Odetta, il padre e l'ospite leggono in giardino. Il passaggio cruciale in cui il suo sguardo transita dal primo oggetto di desiderio al secondo avviene per il tramite – sembrerebbe – dell'obiettivo di una macchina fotografica, «quella del culto della famiglia e del padre».

Comincia assente e ostinata a fare delle fotografie: le fotografie-ricordo dei giorni della convalescenza del padre. Mette l'occhio nel buchetto dell'obiettivo, e clic, fa scattare la sua piccola immagine, futuro pezzo raro dell'album. (*Ibid.*: 947)

Odetta fotografa anche l'ospite, «attraverso il piccolo quadrato dell'obiettivo, essa lo osserva non vista. Vede qual è il suo viso, le sue spalle, il suo grande torace, il suo piccolo bacino» (*ibid.*), poi smette di fare foto, guarda il giovane, lo prende per mano e lo porta in camera sua. E anche nel momento dell'iniziazione erotica Odetta esibisce il suo legame ossessivo con gli album («i suoi sguardi passano supplichevoli dall'album delle fotografie alla faccia dell'ospite, che le sorride, buono, nella sua potenza», *ibid.*: 949). Nella seconda parte, *Dove si descrive come Odetta finisca col perdere o tradire Dio*, l'album di fotografie ricompare: lei osserva una decina di foto, «sbiadite e sfuocate», del padre e dell'ospite.

In una l'ospite ha smesso di leggere il libro [...] ha allargato le gambe: e la bellezza del suo corpo appare in tutta la sua violenza. Odetta passa l'indice magrolino su quel corpo, come per riconoscerlo e accarezzarlo insieme. È un gesto diligente, ma incerto e puerile, che segue malamente il disegno della figura fotografata, fino a sfiorarne il grembo. Ma a questo punto, d'improvviso, Odetta chiude la mano, stringendo il pugno. (*Ibid.*: 991-992)

E con il pugno chiuso, come pietrificata dall'assenza del corpo, come in preda a quello che Dubois ha chiamato a proposito della fotografia processo di «medusazione»³, rimane inebetita, incapace di intendere e di volere, di riprendersi dalla partenza dell'ospite.

Se in *Teorema* troviamo dunque (anche se in riferimento ad un solo personaggio) un'importante operazione di tematizzazione della fotografia in relazione al rapporto del soggetto con il tempo, in *Calderón* (1967-1973) essa viene menzionata come materiale utile per ibridare e risemantizzare un vecchio genere.

Nel terzo stasimo lo speaker invita il lettore a pre-vedere la scena come se si svolgesse dentro la fotografia che rappresenta il dormitorio di un lager:

in questo caso la stessa ispirazione piuttosto ambigua, oscura e contraddittoria ha spinto a immaginare la breve scena come se si svolgesse all'interno di un documento: e precisamente all'interno di una fotografia rappresentante il dormitorio di un lager.

La patetica ricostruzione scenica non comporta nostalgia per il vecchio teatro, ma adopera il vecchio teatro, mescolato alla fotografia, come un elemento espressivo dal senso incerto. (Pasolini 2001b: 751)

Il dispositivo fotografico funziona in questo caso come *setting* della rappresentazione, ma viene evocato nella didascalia metateatrale come ingrediente documentario presente dentro un 'calderone' che cerca una sintesi impossibile. La parola «documento» utilizzata in riferimento alla fotografia è una spia lessicale importante della prossimità all'operazione fototestuale messa in atto nella *Divina Mimesis*. Anche se *in absentia*, abbiamo già qui, nei differenti contesti della narrazione di *Teorema* e della drammatizzazione di *Calderón*, un uso analogo della fotografia rispetto a quello che ritroviamo nell'*iconografia ingiallita* e che, al di là dei singoli casi, testimonia il crescente interesse maturato da Pasolini in quegli anni nei confronti di questo linguaggio visuale, fino a quel momento trascurato.

³ Dubois 2005: 144.

2. Nuovi generi

Altri due esempi di opere con una dimensione fototestuale esplicita, e pressoché contemporanei agli anni di composizione della *Divina Mimesis*, vanno citati perché in essi la fotografia diventa uno degli elementi utili per la creazione di nuove forme estetiche. Essa si presta, cioè, per la sua ontologica dimensione frammentaria a divenire ingrediente essenziale della 'scrittura degli appunti'.

La Rabbia (1963) è un'opera di *found footage* di materiali d'archivio, fra cui compiono diverse fotografie. È importante ai fini del nostro discorso perché mostra la consapevolezza progettuale da parte di Pasolini delle potenzialità estetiche del riuso di immagini realizzate in contesti differenti e dell'opera di risemantizzazione cui esse vengono sottoposte nella riscrittura operata dal montaggio. Nell'intervista di Maurizio Liverani (pubblicata su «Paese sera» il 14 aprile 1963), lo scrittore spiega le motivazioni che lo hanno spinto ad accettare la proposta del produttore Gastone Ferranti, che nei primi anni Sessanta lo invita a realizzare un film di montaggio 'riciclando' i novantamila metri di pellicola del cinegiornale *Mondo libero*:

Ho visto questo materiale. Una visione tremenda, una serie di cose squallide, una sfilata deprimente del qualunqueismo internazionale, il trionfo della reazione più banale. Però in mezzo a tutta questa banalità e squallore, ogni tanto saltavano fuori immagini bellissime: il sorriso di uno sconosciuto, due occhi con una espressione di gioia e di dolore e delle interessanti sequenze piene di significato storico. Un bianco e nero di solito molto affascinante visivamente. (Pasolini 2001a: 3067)

La seduzione dei materiali documentari 'squallidi', 'banali' e 'deprimenti', fra i quali però emergono in modo inatteso «immagini bellissime», nella genesi dell'esperimento della *Rabbia* sta accanto all'ambizione dichiarata di voler creare una nuova forma d'arte cinematografica:

Attratto da queste immagini ho pensato di farne un film, a patto di poterlo commentare con dei versi. La mia ambizione è stata quella di inventare un nuovo genere cinematografico. Fare un saggio ideologico e poetico con delle sequenze nuove. E mi sembra di esserci riuscito soprattutto nell'episodio di Marilyn. Ho lavorato per settimane e mesi: è stato un lavoro massacrante perché la moviola è già di per sé un lavoro terribile. (*Ibid.*)

Proprio nella sequenza di Marilyn (ma non soltanto in quella) Pasolini fra i vari materiali mescola anche diverse fotografie tratte dai rotocalchi dell'epoca, per dar forma al «saggio ideologico e poetico» di celluloidi che ha in mente. E in effetti la sintassi che lega immagini e parole è costantemente segnata dalla presenza di strategie retoriche tipiche del linguaggio poetico. Anafora, similitudini e analogie, sono le figure più frequenti del montaggio pasoliniano in questo poema filmico, ma nella scena di Marilyn ciò appare con maggiore evidenza proprio per il copioso uso di scatti (più di una ventina) che a volte si ripetono in sincronia con la colonna sonora. Per esempio in coincidenza con l'anaforica ripetizione di un verso e delle sue varianti nelle tre strofe centrali («Sparì come un pulviscolo d'oro», «Sparì come una colombella d'oro» e «Sparì come una bianca colomba d'oro», *ibid.*: 398-399) viene riproposta la medesima fotografia dell'attrice stesa su un divano. Il primo piano di Marilyn che apre la sequenza si presenta sovrapposto in dissolvenza al fungo atomico, con un'evidente analogia figurativa della silhouette delle due immagini⁴. E poi ancora l'accostamento delle foto alle sequenze filmiche appare tutto giocato su nessi analogici presenti nel commento in versi, a riprova del fatto che ancora in questa fase, nei primi anni Sessanta, Pasolini assegna al montaggio la funzione di sintesi estetica, etica (ed esistenziale) che finirà per dissolversi nella 'scrittura degli appunti' dell'ultima fase.

Petrolio, che costituisce l'approdo estremo di questa sperimentazione, offre un altro esempio di fototestualità, in questo caso

⁴ Per un più puntuale esame delle retoriche del montaggio pasoliniano della *Rabbia* si rimanda a Rizzarelli 2011.

da intendersi in senso progettuale, virtuale e “postuma”. Nella prima pagina che introduce il brogliaccio Pasolini presentando il progetto come «forma di edizione critica» da farsi, che necessita dell’integrazione di «altri materiali», lascia presagire la potenziale natura incontestuale dell’opera:

Esistono anche delle illustrazioni (probabilmente ad opera dell’autore stesso) del libro. Tali illustrazioni sono di grande aiuto nella ricostruzione di scene o passi mancanti: la loro descrizione sarà accurata, e, poiché si tratta di opere grafiche di alto livello benché assolutamente manieristiche, accanto alla ricostruzione letteraria ci sarà una ricostruzione figurativa. Per riempire poi le vaste lacune del libro, e per informazione del lettore, verrà adoperato un enorme quantitativo di documenti storici che hanno attinenza coi fatti del libro: specialmente per quel che riguarda la politica, e, ancor più, la storia dell’Eni. (Pasolini 1998: 1163)

La forma attuale del testo lascia aperto l’interrogativo sulla effettiva realizzazione di tale progettualità, cioè se – sul modello della *Divina Mimesis* – la dilatazione dei confini testuali attraverso l’inserzione di materiali grezzi, e di altri «allegati», avrebbe previsto l’inclusione reale o solo ipotetica delle fotografie resta un mistero. Se si dà credito a Dino Pedriali, le foto da lui scattate pochi giorni prima della morte dello scrittore avevano proprio quella funzione; ma non si hanno altre prove che possano avvalorare tale ipotesi, che pertanto resta impossibile da verificare.

3. «Guarda le loro fotografie ormai ingiallite»

La *Divina Mimesis* è di fatto l’esempio più compiuto di fototesto all’interno dell’opera pasoliniana, dato che si presenta composto da alcuni scritti (i primi due canti, i frammenti e gli appunti per il IV e il VII canto del progetto di riscrittura della commedia, più le note, gli allegati e le didascalie) e da 25 fotografie raccolte in una sequenza intitolata significativamente *Iconografia ingiallita (per un «poema*

fotografico»). Secondo Walter Siti e Silvia De Laude, poiché non si hanno notizie relative alle foto prima della edizione a stampa, è probabile che l'autore abbia deciso di aggiungerle «all'ultimo momento», subito dopo la correzione delle bozze e appena prima dell'invio in tipografia⁵. Quel che è certo è che nella versione autorizzata da Pasolini (che lui non fece in tempo a vedere stampata) la dimensione fototestuale è messa in evidenza dall'inizio:

La Divina Mimesis: do alle stampe oggi queste pagine come un «documento», ma anche per fare dispetto ai miei nemici: infatti, offrendo loro una ragione di più per disprezzarmi, offro loro una ragione di più per andare all'Inferno.

Iconografia ingiallita: queste pagine vogliono avere la logica, meglio che di una illustrazione, di una (peraltro assai *leggibile*) «poesia visiva». (Pasolini 1998: 1071)

La *Prefazione* (riportata qui integralmente e datata 1975) sembra dunque introdurre un'opera in due parti, o meglio – sul modello coevo della *Nuova gioventù* – in “due forme”. La prima esibisce i frammenti e gli appunti come relitti, materiali inerti, segni di un passato e di un passaggio, strati che si accumulano mantenendo visibile, come si legge in altre pagine, la propria «stratificazione»; la seconda sembra superare (anche se solo programmaticamente)⁶ la magmaticità dell'altra nel *format* «quasi leggibile» di «poesia visiva» (definito di seguito «poema fotografico», *ibid.*: 1123). Colpisce che, seppure la critica abbia spesso considerato *l'iconografia ingiallita* un'appendice al testo, l'autore non la

⁵ A tal proposito si rimanda alle “Note e notizie sui testi” in Pasolini 1998: 1987-1988 e alla “Nota” di Walter Siti compresa nella recente riedizione del testo (2011: 85-89). Antonio Tricomi a proposito dell'inserito fotografico nota l'«ascendenza barthesiana» di un «libro di immagini e parole come *L'impero dei segni*» Tricomi 2005: 239.

⁶ Su questa dimensione insiste Carla Benedetti sottolineando la funzione progettuale della preposizione «per» che compare nel titolo dell'*Iconografia ingiallita per un "Poema fotografico"* (2004: 160). A tal proposito si veda anche la “Prefazione in forma di dialogo” di Carla Benedetti e Antonio Tricomi (in Pasolini 2011: 93-109).

definisca mai come tale, ma al contrario attribuisca ad essa un funzione non subordinata alla dimensione verbale («meglio che di una illustrazione») e una forma in qualche modo più compiuta, perché «assai leggibile». Se è vero che gli altri frammenti metatestuali non contengono alcun accenno alle foto, è anche vero che al loro interno è possibile scoprire la *ratio* dell'inserzione della sequenza iconografica. Nella *Nota n. 1*, datata 1964, che contiene forse la più esplicita descrizione del progetto della *Divina Mimesis*, si legge:

[...] alla fine il libro deve presentarsi come una stratificazione cronologica, un processo formale vivente: dove una nuova idea non cancelli la precedente, ma la corregga, oppure addirittura la lasci inalterata, conservandola formalmente come documento del passaggio del pensiero. E poiché il libro sarà un misto di cose fatte e cose da farsi – di pagine rifinite e di pagine in abbozzo, o solo intenzionali – la sua topografia temporale sarà completa: avrà insieme la forma magmatica e la forma progressiva della realtà (che non cancella nulla, che fa coesistere il passato con il presente ecc.). (*Ibid.*: 1117)

È probabile che il montaggio della sequenza iconografica si sia presentato a Pasolini come la soluzione più coerente per offrire in estrema sintesi la «topografia temporale completa» della stratificazione di passato e presente narrata nella dialettica rappresentazione del suo Virgilio e del suo Dante (il Pasolini degli anni '50 e quello degli anni '70), nella straziante drammaturgia che mette in scena il confronto fra i due scenari che si presentano ai loro sguardi. In altri termini, gli scatti scelti e accostati gli uni agli altri, probabilmente a causa dell'immanente ontologia frammentaria della fotografia, si prestano meglio delle parole a rappresentare i materiali di composizione dell'opera «da farsi». La fotografia inoltre per la sua intima natura melanconica, per la sua capacità di portare i segni del tempo nel suo ingiallirsi, incarna perfettamente lo sguardo pasoliniano lacerato e conteso fra lo scenario del presente e quello del futuro.

L'aggettivo «ingiallito» è parola chiave per intendere il senso del dispositivo fototestuale costruito dall'autore. Il lemma «ingiallire»⁷ compare diverse volte all'interno del testo prima di trovarsi a connotare il *poema fotografico* e fa da *trait union* fra le parole e le immagini. Nel primo canto l'ombra che guida il protagonista nell'inferno contemporaneo si mostra come una «figura ingiallita dal silenzio» (*ibid.*: 1081), che dichiara più volte il proprio essere «destinato a ingiallire così precocemente» (*ibid.*: 1083). Negli appunti e frammenti per il III canto, l'aggettivo è attribuito invece alle fotografie dei

⁷ Sarebbe interessante ricostruire la storia del lemma «ingiallire» e seguire le sue numerose occorrenze all'interno del macrotesto pasoliniano. Qui ci si limita a segnalare che esso sottende una spessa trama di rimandi da un'opera all'altra, e in particolare fra quelle citate perché vicine alla *Divina Mimesis*. Compare, infatti, in *Una polemica in versi* («dieci anni di ingiallite audacie», Pasolini 2003: 854) a dimostrazione che Pasolini assume sin da quegli anni la metafora fotografica come figura privilegiata della dialettica temporale presente/passato; si ritrova in *Teorema*, nel poema «I primi che si amano...», in cui l'attributo «ingiallito» viene accostato a fotografia come il termine di paragone con la giovanile passione per «poeti e i pittori della generazione precedente», che sostituiscono l'affetto paterno, rimanendo «giovani, come nelle loro fotografie ingiallite» Pasolini 1998: 930; in *Poesia in forma di rosa*, infine, presenta (nella forma di sostantivo, verbo e aggettivo, «ingiallimento», «ingiallire», «ingiallito») una frequenza significativa con accezione semantica analoga a quella assunta nelle pagine della *Divina Mimesis*. Basti ricordare a tal proposito *Progetti di opere future*, in cui quest'ultima opera viene citata come progetto già chiaro nel «mondaccio ingiallito della sua anima» Pasolini 2003: 1251, e qualche verso dopo come «splendore // un po' ingiallito ma pieno di un'atroce poesia» *ibid.*: 1253. Si segnala per inciso che l'operazione di metaforizzazione dell'ingiallimento, fondata sullo spostamento dalla dimensione cromatica a quella sentimentale, si trova già in un saggio di Calvino, *La follia del mirino* (pubblicato nel 1955 sul *Contemporaneo* e poi trasformato nel 1970 nel racconto *L'avventura di un fotografo*, nella raccolta degli *Amori difficili*), dove si legge appunto: «La realtà vista in fotografia assume subito un carattere nostalgico, di preziosa gioia fuggita sull'ala del tempo e già prontamente storicizzata anche se si tratta di due giorni fa, già pregustiamo il piacere di quando la rivedremo - sentimentamente se non cromaticamente ingiallita - tra vent'anni» Calvino 1995: 2219.

partigiani, che rappresentano altre incarnazioni dell'alterità del tempo perduto («Guarda le loro fotografie ormai ingiallite. Erano popolo. Erano gioventù. Erano classe operaia»; *ibid.*: 1095). L'ingiallimento rappresenta, cioè, il nesso macroscopico che lega concettualmente i diversi sistemi di segni implicati. Come rileva Barthes la fotografia «non solo [...] condivide la sorte della carta (è deperibile), ma, anche se fissata su dei supporti più solidi, è pur sempre mortale» (1980: 94). La foto ingiallita è allora la perfetta metafora dell'ossessione per il mutamento(/ingiallimento) della propria immagine e delle verità di cui l'autore si fa portavoce e ed è al tempo stesso figura della dialettica temporale che è al centro della catabasi pasoliniana. Le fotografie dunque, in qualche modo, costituiscono i segni più coerenti della «forma progressiva della realtà (che non cancella nulla, che fa coesistere il passato con il presente)» a cui aspira la scrittura a strati delle *Divina Mimesis*.

4. La forma del poema fotografico

Se tutto ciò chiarisce, anche solo per via ipotetica, la genesi e gli intenti della ibridazione fototestuale operata da Pasolini, è necessario adesso provare a indagare anche le retoriche che agiscono nell'*interplay* fra la dimensione verbale e quella visuale.

A livello strutturale le foto subiscono un processo di semantizzazione e risemantizzazione nella circolarità della lettura parole-immagini-parole. Alcuni personaggi e alcune figure presenti nei canti trovano traduzione visuale nelle foto, che a loro volta vengono identificate attraverso le didascalie poste a conclusione della sequenza, separate dalla inserzione del *Piccolo allegato stravagante*. In altre parole il dialogo iconotestuale appare piuttosto complesso perché inserito dentro uno scambio circolare fra testi e fotografie, che per di più si mostra alquanto eterogeneo. Mentre nel primo canto è facile trovare il riferimento almeno a 7 scatti, nel secondo il richiamo esplicito è solo ad una fotografia, nei frammenti per il quarto si riconoscono 3 rimandi all'iconografia, mentre nei frammenti che seguono i legami con la bozza del *poema fotografico* si fanno più labili. Ma al di là di questa

eterogeneità, peraltro perfettamente coerente con la magmatica strutturazione dell'opera, è interessante notare quello che potremmo definire un processo di "condensazione" innescata dalla presenza delle immagini, che si riflette nella composizione delle didascalie. Il primo canto presenta, come si è detto, la maggior parte degli esempi. Nella prima pagina «le Seicento delle famiglie borghesi di Roma» (*ibid.*: 1075) trovano la loro traduzione visiva nella foto numero 5, identificata con la didascalia «Roma: folla anonima e seicento». Per contro la lettura dell'*iconografia* accanto ai rimandi testuali offre la possibilità di cogliere la non linearità della sintassi della sequenza. Il passo in cui compare l'altarino per Grimau, il cui ritratto apre la serie fotografica, («ecco laggiù qualcosa di rosso, di molto rosso, un altarino di rose, come quelle che allestiscono mani fedeli di donne vecchie come furono vecchie le loro vecchie, volenterose a ripetersi nei secoli», *ibid.*: 1076) istituisce un legame fra due scatti lontani nella successione delle pagine: il ritratto dell'eroe giustiziato dal regime franchista il 20 aprile 1963 e la foto numero 6, indicata nella didascalia con la sola parola «Vecchie». Lo stesso discorso vale per un passo conclusivo del canto, che racchiude una costellazione di immagini che compaiono nel *poema fotografico*, «i ragazzi di Reggio o di Palermo, gli adolescenti cubani o algerini, Grimau e Lambrakis» (*ibid.*: 1086), icone di «morti assurdamente eroiche», che con l'avvento del regno del capitale secondo la guida non avranno più la funzione catartica e rigenerativa che avevano svolto nel passato. I volti e i corpi dei martiri noti e ignoti degli anni '60 compaiono nelle prime quattro foto della sequenza che ritraggono in primo piano Grimau e Lambrakis (il parlamentare greco di sinistra, ferito durante la manifestazione di Salonico il 22 maggio 1963 e ucciso dalla polizia), mentre in campo totale i giovani a «Reggio Emilia 1960» durante una manifestazione contro il governo Trombadoni (durante la quale ci furono 5 morti e 19 feriti).

Il secondo canto mostra un solo riferimento alla foto numero 14 («gruppo di partigiani»), che però appare particolarmente interessante perché *negli appunti e frammenti per il III canto* il rimando alla medesima foto, con l'invito all'osservazione dell'immagine, può essere esteso allusivamente al destinatario dell'opera («Quanti di quei partigiani non

erano uguali fra di loro? Guarda le loro fotografie ormai ingiallite. Erano popolo. Erano gioventù. Erano classe operaia»; *ibid.*: 1095).

È chiaro già da questi esempi analizzati che l'album costruito da Pasolini nella forma (anche se solo potenziale) di *poema fotografico* mette in scena i personaggi più vari: figure e immagini della cronaca recente (Grimau e Lambrakis, gli scontri di Reggio Emilia nel 1960), ritratti di amici (Gadda, Penna, Contini) e nemici (il gruppo '63, i fascisti), le sue opere (un fotogramma del *Vangelo secondo Matteo*; il frontespizio di *Poesia in forma di rosa*); i miti della sua giovinezza (Gramsci, i ragazzi con i capelli corti, La Resistenza, Casarsa) e quelli del presente (L'Africa). Da questo punto di vista l'iconografia costituisce una sorta di 'diario in pubblico', «un'ideale autobiografia dell'autore, esibita così come Dante esibisce se stesso, i suoi amici e i suoi nemici nella *Commedia*» (Bazzocchi 1998: 98)⁸; ma il suo senso non si esaurisce soltanto nella costituzione del casting del suo inferno contemporaneo. Spostando l'attenzione dai rimandi testi/immagini al montaggio delle foto, la «quasi leggibilità» della sequenza sembra fondarsi su nessi facilmente identificabili nelle figure della somiglianza, dell'analogia e dell'antitesi. In altri termini è possibile per un verso cogliere attraverso gli echi testuali evidenziati relazioni fra immagini montate in modo non contiguo, per altro verso la lettura forse più immediata è quella che si presenta nel *layout* del libro con l'accostamento binario delle foto a coppie, nella pagina sinistra e in quella destra. Tale formula sembra peraltro suggerita dal fatto che anche la prima pagina, che potrebbe sfuggire a tale binarismo sintattico, presenta due immagini poste l'una accanto all'altra (il primo piano di Grimeau e quello di Lambrakis), e appare confermata dalla dominanza della figura del doppio che sorregge la struttura profonda del progetto narrativo della *Divina Mimesis*.

La figura dell'analogia lega il destino martiriologico dei primi due ritratti e si estende, come si è evidenziato, alle due immagini successive

⁸ Per un discorso più ampio sul dantismo pasoliniano si veda anche Bazzocchi 2007.

che rappresentano due scene della manifestazione di Reggio Emilia; si ritrova poi nella foto dei partigiani a cui segue, nella pagina accanto, l'immagine della «tomba di Gramsci a Testaccio», e poi nell'accostamento meno scontato tra i fascisti dei «Primi anni '60» e l'inquadratura della folla di fronte al Ninfeo di Villa Giulia (sede in cui si svolge il premio Strega). Al contrario, altri scatti sono disposti l'uno nella pagina accanto all'altro nella loro più o meno stridente antitesi: le seicento e le «vecchie», il «frontespizio di *Poesia in forma di rosa*» e «alcuni del "Gruppo 63"», «Emilio Cecchi e Sandro Penna». La 'cronotopografia sentimentale' pasoliniana si dispone dunque in questa specie di atlante⁹, dove ciascuna figura intreccia con le altre molteplici relazioni. Del resto, le foto «ingiallite» vengono esposte nella loro 'bassa definizione' che porta i segni di una temporalità ambigua. Esse appartengono al passato, ma non vengono proposte nella loro pura referenzialità, non alludono solo al tempo in cui sono state scattate; ricontestualizzate nel *decoupage* operato dal Pasolini degli anni '70 e dal suo sguardo presente, si proiettano nel futuro affidato a quel «da farsi» a cui soggiace tutta l'opera, testi e immagini insieme. Si offrono in fin dei conti come sommario riassuntivo e metatestuale della stratificazione cronotopica, della «temporalizzazione completa» cui aspira l'intera opera.

Gli ultimi due scatti dell'*iconografia ingiallita* ritraggono «la piazza della Chiesa di Casarsa» e un gruppo di bambini sullo sfondo di un «paesaggio africano», ed espongono la circolarità temporale (Siti-De Laude 1998: 1990) della concezione della sacralità della vita espressa da Pasolini in tante occasioni, dal Friuli all'Africa, dall'Eden giovanile all'ultimo orizzonte di speranza cui ha affidato il suo sguardo negli anni '60. Nelle "note e notizie sui testi" dei curatori del Meridiano

⁹ Si utilizza qui il riferimento alla «forma-atlante» di origine warburghiana in senso lato, per l'apparente arbitrarietà dell'accostamento, per la «multilinearità» della sintassi, per la prevalenza dei nessi paratattici, analogici e non cronologici ed anche per la responsabilità affidata al lettore nella ricerca del senso del montaggio. A tal proposito si rimanda a Cometa 2011: 81-85.

viene citata la prefazione dello scrittore a *Letteratura negra* di Mario de Andrade:

in Africa, è chiaro, non è avvenuta la scissione di resistenza e Resistenza [...] lo “sguardo al futuro” che era tipico in noi in quei famosi anni '40, lo ritroviamo qui con la stessa quasi impudica freschezza. (*Ibid.*)

Lo sguardo al futuro che è negato all'autore, al Pasolini del '75, viene dunque recuperato attraverso gli occhi dei bambini africani rappresentati nell'ultimo frammento dell'*iconografia ingiallita*. Ma a tenere insieme il discorso e quest'ultima apertura al tempo a venire sembra proprio la rinnovata fiducia nella forza della poesia che la sequenza assume. Del resto, nel secondo canto la voce narrante sembra rinnovare questo disperato atto di fede nel riflesso dello sguardo che il Virgilio-Pasolini degli anni '50 getta su di lui:

era così disperatamente puro: simile a qualcosa di vagamente luminoso che persista nel paesaggio fosco di una pioggia invernale; qualcosa che, a onore della vita, e quasi del cosmo, si ostini a luccicare in un po' di tetro fango. Era forse la cieca testardaggine della poesia: la sua presenza materiale. (Pasolini 1998: 1091)

Anche dentro lo scenario infernale disegnato dalla constatazione della distanza fra le due figure dello sdoppiamento, qualcosa sembra continuare a far luce. E la «cieca testardaggine della poesia», che ha sempre orientato Pasolini alla ricerca dei generi, delle forme e dei sistemi di segni più vari, trova nella progettazione di questo *poema fotografico* una delle ultime occasioni per dimostrare che anche dal fango, negli sfondi più turpi, tra i gironi della Dopostoria del regno dell'omologazione, anche dalle immagini più diafane e opache può ancora nascere la poesia, anche se di «poesia visiva» si tratta in questo

caso¹⁰. Dopotutto, forse, se qualcosa continua a luccicare, si potrebbe dire che le lucciole non sono scomparse del tutto. Le fotografie in fondo – citando Didi-Huberman , ma capovolgendo la sua interpretazione dell'opera di Pasolini (2009: 41) – sono ultime immagini di resistenza, che nella loro «presenza materiale» si oppongono alla confusione del presente e del passato e ricompongono, nella loro residuale refrattarietà alla cancellazione delle differenze, il corpo scisso e sfibrato del testo da farsi.

¹⁰ Del resto, come nota giustamente Rinaldo Rinaldi, «*La Divina Mimesis* è insomma la sopravvivenza della letteratura, della poesia, e infine della vita stessa, dentro l'universo onnivoro della morte» Rinaldi 1990: 199.

Bibliografia

- Albertazzi, Silvia, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2010.
- Barthes, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma – Gallimard - Seuil, 1980, trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.
- Bazzocchi, Marco Antonio, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.
- Bazzocchi, Marco Antonio, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- Benedetti, Carla, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.
- Calvino, Italo, *Saggi*, Ed. Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.
- Ceserani, Remo, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Cometa, Michele, "Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura", *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Eds. Vincenza De Marco – Isabella Pezzini, Roma, Nuova Cultura, 2011: 63-101.
- Didi-Huberman, George, *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, trad. it. *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009.
- Di Fazio, Margherita, *Scrittura e fotografia*, Roma, Edizioni Associate, 2005.
- Dubois, Philippe, *L'atto fotografico*, Ed. B. Valli, Urbino, QuattroVenti, 2005.
- Hill, Sarah Patricia, "La morte e la memoria: Pasolini e la fotografia", *Locus Solus. Memoria e immagini*, Ed. Barbara Grespi, Milano, Bruno Mondadori, 2009: 119-147.
- Pasolini, Pier Paolo, *Romanzi e racconti. 1962-1975*, Eds. Walter Siti – Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1998.

- Pasolini, Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Eds. Walter Siti – Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- Pasolini, Pier Paolo, *Per il cinema*, Eds. Walter Siti – Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001a.
- Pasolini, Pier Paolo, *Teatro*, Eds. Walter Siti – Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 2001b.
- Pasolini, Pier Paolo, *Tutte le poesie*, Ed. Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003.
- Pasolini, Pier Paolo, *La Divina Mimesis*, Massa, Transeuropa, 2011.
- Rinaldi, Rinaldo, *L'irricoscibile Pasolini*, Rovito, Marra, 1990.
- Rizzarelli, Maria, "Un blob su commissione: *La rabbia* di Pier Paolo Pasolini", in Ilaria Crotti - E. Del Tedesco - Ricciarda Ricorda - A. Zava (Eds.), *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, Pisa, ETS, 2011, tomo II, pp. 267-276.
- Santato, Guido, *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*, Roma, Carocci, 2013.
- Tricomi, Antonio, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Roma, Carocci, 2005.

L'autrice

Maria Rizzarelli

Insegna Letteratura contemporanea e arti visive e Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Catania. Si è occupata di vari autori del Novecento (Natalia Ginzburg, Pasolini, Vittorini, Sciascia, Calvino, Consolo, Bufalino, Buzzati e Morante) con particolare attenzione alle forme di ibridazione fra generi e linguaggi diversi. Ha curato la ristampa anastatica dell'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia* con le fotografie di Luigi Crocenzi (Rizzoli, 2007). Dirige, insieme a Stefania Rimini, «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità» (www.arabeschi.it). Tra le sue pubblicazioni: *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole querelles nei saggi di Natalia*

Maria Rizzarelli, *La verità ingiallita nel fototesto della Divina Mimesis*

Ginzburg (CUECM, 2004); *Sguardi dall'opaco. Saggi su Calvino e la visibilità* (Bonanno, 2008); *Sorpreso a pensare per immagini. Sciascia e le arti visive* (ETS, 2013).

Email: mrizzarelli@gmail.com

La verità ingiallita nel fototesto della *Divina Mimesis*

Data invio: 28/02/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

"Come citare questo articolo"

Rizzarelli, Maria, "La verità ingiallita nel fototesto della *Divina Mimesis*", *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>