



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Poesia e conoscenza nell'opera di Piavoli

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Poesia e conoscenza nell'opera di Piavoli / A. Bernardi. - In: FATA MORGANA. - ISSN 1970-5786. - STAMPA. - 6:(2008), pp. 139-148.

Availability:

This version is available at: 2158/357961 since:

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

(Article begins on next page)

Pasolini, Marilyn e la partenza degli dei dalla Terra

Sandro Bernardi

Il film di Pasolini *La rabbia* (1963), realizzato su stimolo di Gastone Ferranti, un produttore di cinegiornali che intendeva riciclare un materiale già passato nelle sale, come quei «produttori poco scrupolosi» di cui aveva parlato André Bazin, che a Hollywood conservavano le scenografie colossali costruite per un film e le riciclavano poi in un film di serie B, non ha mai avuto molta attenzione. Eppure, passato appena nelle sale alla sua uscita, poi quasi del tutto ignorato dalla cronaca, potrebbe, anzi dovrebbe essere considerato attualmente uno dei primi splendidi lavori nella storia del cinema realizzati con quel materiale oggi tanto apprezzato, giustamente apprezzato, che è il *found footage* (letteralmente “girato trovato”). Il fatto è che, come diceva sempre il vecchio Bazin, anche la Storia si comporta come quei produttori poco scrupolosi, perché usa il materiale di cui è fatta essa stessa e cioè gli “eventi”, per costruire poi le storie innumerevoli della storiografia, nelle quali ogni evento originario si sfalda e si scompone in una miriade di frammenti, come uno specchio che non è più possibile ricomporre. La storia stessa cioè fa del cinema. E quindi il *found footage* diventa il materiale grezzo primario, a cui il montaggio solo riesce a dare un senso.

Nel caso del film *La rabbia*, poi, la cosa è particolarmente visibile, data la quanto meno inconsueta strategia di realizzazione, che ne fa un vero e proprio esemplare rarissimo di saggio sull’importanza dell’ideologia nella storiografia.

Rivediamo brevemente la genesi del film. Ferranti aveva invitato due scrittori molto noti ma di parte opposta, per non irritare né la sinistra né la destra, a commentare una serie di immagini a loro scelta da quell’ammasso di cinegiornali che doveva poi mandare al macero: Guareschi, romanziere satirico e conservatore, inventore della famosa serie di Don Camillo e Peppone (in cui erano sintetizzati da una parte la più reativa ma simpatica forza della tradizione e dall’altra la più superficiale ma altrettanto simpatica forza dell’innovazione), e Pasolini, allora il più noto intellettuale impegnato di

sinistra, noto per il suo spirito completamente opposto, tragico e disperato, quello che lui definiva «una disperata vitalità».

Il titolo del film risultante da questa “collaborazione” doveva essere: *Perché la nostra vita è dominata dalla scontentezza, dall’angoscia, dalla paura della guerra, dalla guerra?*. È noto che Pasolini rifiutò di collaborare con quello che considerava uno scrittore reazionario e che i due montarono i loro pezzi separatamente, con il risultato che il film venne diviso in due parti distinte, che, invece di dialogare, come voleva Ferranti, s’ignoravano reciprocamente.

Il segmento che ci interessa, quello pasoliniano, è una vera e propria elegia per la sparizione di un mondo antico, o di un mondo mitico, ma anche una descrizione della Storia degli anni Sessanta e della Storia in generale come un gigantesco incubo. Ed è, più che un saggio, un cine-poema di stile molto moderno, in cui si alternano immagini delle più atroci violenze – con le feste dei ricchi e quelle dei poveri, soprattutto le illusioni delle povere popolazioni africane, nella fattispecie l’Algeria, che si affacciavano allora, o credevano di affacciarsi sulla soglia della libertà, per quel processo, la decolonizzazione, il cui fallimento ha poi condotto alla tremenda globalizzazione contemporanea – e, con queste mescolate, le immagini di un paese che, come l’Italia, si avviava verso una nuova forma di società, l’industrializzazione. In breve: feste e massacri, gioie e torture, grandi ricchezze e miserie infinite, speranze e violenze, libertà e repressione, le une accanto alle altre. Lo stile è quello della tragedia classica, tanto cara a Pasolini, che aveva appena tradotto dal greco l’*Orestide*, con lo stesso senso del destino incombente, o anche dell’Apocalisse di Giovanni di Patmos. Un canto per la fine del mondo, culminante nella famosa poesia a Marilyn, di cui Pasolini fa un vero e proprio simbolo dell’innocenza perduta, nelle immagini terrificanti che prima compaiono di sfuggita e quasi indecifrabili, alternate con le immagini di Marilyn, quasi nascoste nel montaggio, poi sempre più frequenti, ricorrenti, lunghe e chiare, del caratteristico fungo atomico, sotto il cui grande cappello sembra collocarsi l’intera storia universale. Fungo che si propone allo spettatore, grazie al contesto, al commento, come una specie di totem, di divinità mostruosa e crudele, di Baal o Moloch, o visualizzazione di Crono, o ancora, come lo chiama lui stesso, una madre cattiva, mostruosa, morta, che sembra proteggere quando uccide, e che ha l’aria di presiedere a tutto, e soprattutto grazie alla posizione centrale della poesia dedicata a Marilyn, che sta proprio nel cuore del film, al centro di una somma di orrori, gioie illusorie, speranze tradite.

A fianco delle immagini, lungo tutto il film, c’è quasi sempre un commento in versi, recitato alternativamente dalle voci di Giorgio Bassani e di Renato Guttuso. La voce molto dolce e triste del primo legge la poesia a

Marilyn e, con questa scelta, la poesia di Pasolini si colloca sotto l'alta ombra del *Giardino dei Finzi Contini*, e dell'opera intera di Bassani, e, attraverso Bassani, sotto la terribile ombra dell'Olocausto, di cui lo scrittore ferrarese è stato il narratore, testimone costante in quasi tutti i suoi racconti e libri.

Il mio proposito qui è di analizzare la poesia, in cui troviamo prima di tutto un esempio di stile allora nuovissimo, integrante in maniera meravigliosa parole e immagini, poesia scritta che trasforma le immagini più comuni, tolte da riviste, rotocalchi e dal famoso calendario per il quale Marilyn aveva posato nuda, in poesia visuale. Ma anche poesia intellettuale. Un'altra delle grandi ombre tragiche sotto cui si colloca infatti questo film, e in particolare ancora la poesia a Marilyn, è l'*Inferno* di Dante, a cui lo scrittore friulano aveva già molte altre volte fatto riferimento (sia in *Ragazzi di vita*, nel 1955, sia in *Accattone*, nel 1960).

Ci sono peraltro molte maniere di coniugare parole e immagini, e Pasolini ne propone una enormemente diversa da quella tradizionale hollywoodiana, basata sulla ridondanza, in cui le immagini mostrano chi sta parlando e le parole ci fanno capire che cosa sta dicendo la persona che vediamo sullo schermo. Qui a parlare è una voce sconosciuta, di un commentatore lontano e desolato, amaro e commosso. Come nelle esperienze delle avanguardie europee degli anni Venti (in particolare Ejzenštejn) la parola e l'immagine qui non trovano una reciproca integrazione, ma complicano, e spesso oscurano, ciascuna il senso dell'altra, in un andamento davvero poetico, che persegue una polisemia, o quanto meno una ricchezza di stimoli (proprio nel senso di Ejzenštejn) quasi infinita. Si tratta di cercare una nuova sintesi, o anche di abbandonare l'idea della sintesi esplicita, chiara e servita in tazza allo spettatore, che questa volta il senso se lo deve cercare, o costruire, da solo. Pasolini ci propone così la costruzione di una nuova forma dell'espressione, sintesi di poesia lineare e visuale.

Ma questo montaggio che alla prima impressione sembra del tutto incoerente, disordinato, poi, come nella logica del sogno e dell'incubo (lo stesso in cui viveva il cineasta-poeta), si compone nella ricostruzione moderna di uno dei più grandi e antichi miti della tradizione greca e latina: il mito di Astrea, di cui troviamo una splendida sintesi all'inizio del I libro delle *Metamorfosi* di Ovidio. Per meglio confrontare le due versioni del mito, sarà opportuno fare un breve riassunto. Secondo Ovidio, un dio anonimo, «mundi fabricator», avrebbe portato ordine nel preesistente caos, in cui tutto lottava contro tutto: «nulli sua forma manebat» la terra, l'acqua, la luce si alternavano continuamente nello stesso luogo; il freddo e il caldo, il secco e l'umido, il morbido e il solido, il peso e la leggerezza si contendevano lo stesso oggetto e tutto si opponeva a tutto. Dopo avere portato ordine fra le cose inanimate il dio diede vita agli animali, ai pesci e agli uccelli, e infine

all'uomo, fatto a immagine degli dei. Era l'età dell'oro, eterna primavera in cui gli uomini vivevano dei frutti che la terra generava spontaneamente, ma quando Saturno fu rovesciato giù dal cielo e il mondo cadde sotto Giove, nacquero le varie stagioni, e gli uomini dovettero coltivare la terra; terza fu l'età del bronzo in cui gli uomini iniziarono a commettere crimini; ma la peggiore fu la quarta, l'età del ferro nella quale trionfarono l'avidità e la violenza: «omne nefas; fugitque pudor verumque fidesque»¹.

Gli uomini cominciano a navigare il mare alla ricerca di sempre maggiori ricchezze, a scavare nella terra, per estrarre l'oro e il ferro, avanza lo spettro della guerra:

Iamque nocens ferrum ferroque nocentius aurum
prodierat: prodit bellum, quod pugnat utroque
sanguineaeque manu crepitantia concutit arma.
Vivitur ex rapto...
(I, 141-144)

Il crimine e la paura si estendono nel mondo. Le divinità abbandonano la terra:

Victa iacet pietas et virgo caede madentes
Ultima caelestum terras Astraea reliquit
(I, 149-150)

Persuaso da tutti questi crimini, e soprattutto dalla trista figura di Licaone, che uccideva tutti i suoi ospiti, Giove decise di distruggere l'umanità con il diluvio. Sempre seguendo Ovidio, Zeus inizialmente pensa di distruggere l'umanità con il fulmine, ma lo trattiene il timore che il cielo e la terra vadano in fiamme e bruci l'asse intero del mondo, memore di un'antica profezia secondo cui il mare, il cielo e la terra sarebbero distrutti dal fuoco.

Iamque erat in totas sparsurus fulmina terras;
sed timuit, ne forte sacer tot ab ignibus aether
conciperet flammam longusque ardesceret axis.
Esse quoque in fati reminiscitur adfore tempus
quo mare, quo tellus correptaque regia caeli
ardeat et mundi moles operosa laboret
(I, 253-258)

¹ Ovidio, *Metamorfoseon Libri*, I, 129.

Forse questo mito doppiamente apocalittico (Giove distrugge l'umanità con le acque, ma una profezia ancora più antica degli dei stessi, prevede che il mondo sarà distrutto dal fuoco) agisce in maniera inconscia sul pensiero di Pasolini. Non è inopportuno forse anche ricordare che il mito del ritorno di Astrea veniva riutilizzato già dai poeti latini per cantare lo splendore dell'epoca di Augusto, ed era studiato molto in quegli anni, in particolare basta ricordare l'aureo libro di Frances Yates, *Astrea. L'idea di impero nel Cinquecento*² che sarebbe uscito subito dopo la morte di Pasolini (1975), e che studia la rielaborazione del mito di Astrea da parte dei letterati e dei poeti inglesi durante l'impero di Elisabetta I, che veniva appunto paragonata ad Astrea di ritorno sulla terra. Probabilmente la conoscenza veniva al poeta da ricordi scolastici, direttamente o indirettamente. Ma il mito era stato anche raccontato da Kerényi, nel suo grande libro *Gli dei e gli eroi della Grecia*³. Citando il poeta alessandrino Arato di Soli (*Fenomeni e pronostici*), Kerényi ricorda che la dea Astrea (detta anche Dike, giustizia) avrebbe abbandonato la terra in seguito alla ferocia degli uomini, ed era rimasta visibile in cielo come la costellazione della Vergine.

Quale migliore immagine dell'innocente e dolce Marilyn per rievocare negli anni Sessanta questo mito? E inoltre, quale rapporto migliore poteva esistere, nella fantasia del poeta, fra la povera attrice americana, trovata morta una mattina nel suo letto (evento per cui Norman Mailer aveva anche parlato di assassinio) e la grande figura del mito antico? Marilyn non era certo una figura insignificante nel panorama di "gender" del cinema americano post-bellico. La sua formazione così moderna presso l'Actor's Studio di Strasberg, e le figure femminili da lei interpretate avevano cambiato l'immagine della donna nel cinema americano. Aveva aggiunto soprattutto quella forte ironia e autoironia, in particolare nei confronti dell'immagine femminile costruita dal maschio e per il maschio nel cinema hollywoodiano classico, spesso ridotta a un corpo, a un supporto per gli sguardi voyeuristici dello spettatore; una donna-oggetto, ruolo che Marilyn spesso accetta nel gioco delle parti hollywoodiano, ma lo svolge sempre con una fortissima ironia, ponendo le basi per la nascita della donna moderna, che conosce i desideri dell'uomo e sa giocarli a proprio vantaggio, quando addirittura non se ne fa beffa. Era così possibile leggere nelle figure create della giovane attrice una chiara e forte restituzione alla donna della sua lucidità psicologica, e vedere nella sua tragica morte una soppressione violenta di

² F.A. Yates, *Astrea. L'idea di impero nel Cinquecento*, tr. it., Einaudi, Torino 1978.

³ K. Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, tr. it., Il Saggiatore, Milano 1963.

queste dignità stesse, anche se la morte di Marilyn, fosse anche stato un omicidio, certamente non aveva a che fare con la sua opera cinematografica, che non disturbava nessuno, soprattutto con la sua infinita dolcezza e delicatezza. Inoltre, *Le metamorfosi* ovidiane parlano quasi interamente di violenze sessuali, rapimenti, e abusi perpetrati da uomini, fauni, divinità inferiori e divinità superiori, ma sempre o quasi nei confronti della donna, tanto che la vicenda di Marilyn potrebbe davvero essere letta come un altro anello dell'infinita catena di abusi e crimini della storia universale. Pasolini usa le immagini di Marilyn per farne un simbolo, una nuova incarnazione di Astrea, di Dike, la Giustizia, che abbandona la terra o viene cacciata, espulsa dagli uomini, e rimane nel cielo del cinema e delle immagini come costellazione della Vergine, o anche semplicemente come simbolo dell'innocenza.

Come viene rielaborato questo mito? Quali sono le tracce in questa poesia visiva e verbale? Pasolini lavora lungo tutto il film, e non solo in questo episodio, sia nel montaggio sia nella scrittura, soprattutto su una figura poetica, l'anafora. Come i massacri si ripetono fino a formare un unico grande massacro, e le feste una sola confusa festa, anche nel brano dedicato a Marilyn il fungo atomico, simbolo della distruzione del mondo che abbiamo visto profetizzata da Ovidio, e anche spesso gli stessi versi, ritornano molte volte uguali o simili, sotto forma di riprese poetiche o di variazioni musicali, per scandire la somiglianza e la ripetizione delle situazioni. In tutto il film la Storia appare come un continuo ricorrere degli stessi eventi, anzi, di un solo unico evento multiforme, primordiale, selvaggio, un rito selvaggio di festa e sangue. Evitando le precisazioni geografiche e temporali, Pasolini fa in modo che tempo e spazio si condensino, generando una vera e propria mitologia del contemporaneo; la Storia s'incurva nel Mito e il Mito si manifesta come verità della Storia. *Iliade*, *Odissea* e *Orestide*, oltre alle infinite violenze delle *Metamorfosi* di Ovidio, sono gli archetipi che la Storia è condannata a ripetere, come un'eterna favola tragica. Guerra, sterminio, tortura, malattia, migrazioni, sventure, sfilate di moda, inaugurazioni di fabbriche, voli nello spazio, parate militari e scioperi appaiono come manifestazioni di un solo grande fatto, in cui lo spazio e il tempo svaniscono nel ripetersi della stessa gioia e della stessa sofferenza. Inoltre, l'anafora consente al poeta di tenere poche parole sotto le lunghe immagini, in modo che si stampino nella mente dello spettatore meglio di una ricca e variata serie di frasi, che passerebbero senza lasciare traccia. Questa anafora, si direbbe che vogliono lasciare una traccia di sangue nella mente dello spettatore.

Consideriamo prima della poesia alcuni altri esempi. Passano le tristi carovane dei profughi di Ungheria, poveri carri pieni di mobili, materassi, uomini, donne, bambini, vecchie rattrappite per il freddo, in mezzo alla neve.

Pasolini non si cura di spiegare chi siano, da quale paese vengano, che cosa sia accaduto in Ungheria negli anni Cinquanta, parla solo di Rivoluzione e di Controrivoluzione in astratto, però mostra e dice l'eterna sofferenza, in cui il mito si rivela come verità strutturale della Storia, e in tal modo le sofferenze dei profughi diventano simbolo di una sofferenza e di una violenza eterne e senza fine: «Queste nevi erano dell'altr'anno / o di mille anni fa, prima di ogni speranza».

In due versi, il dolore di questo evento storico non è più storico, diviene assoluto, la sofferenza dei profughi ungheresi è l'Odissea contemporanea. L'anafora scandisce letteralmente anche i versi:

Neri inverni d'Ungheria
È scoppiata la controrivoluzione.
Nere città d'Ungheria
I fratelli bianchi uccidono.
Neri ricordi d'Ungheria
I fratelli borghesi non perdonano.
Nera pace d'Ungheria
Chiedono sangue per le colpe di Stalin.
Nero sole d'Ungheria
Le colpe di Stalin sono le nostre colpe.

Nella cieca violenza, la guerra d'Ungheria viene assimilata alla sfilata della destra a Parigi, grazie a una parola ricorrente: «nero»:

Neri cieli di Parigi
la borghesia va alla Bastiglia
[...]
Nero futuro di Parigi
La borghesia gridando muore

Ma anche le manifestazioni comuniste di giovani a Roma, offrono l'occasione per un complesso anaforico, che invita alla riflessione: la ripresa poetica e la variazione sono usate come procedimenti per dare allo spettatore il tempo di pensare. E anche qui la riflessione allarga le sue onde fino a raggiungere il mito. Infatti Pasolini si tiene lontano dall'evento storico determinato, per evitare che noi possiamo fraintendere, attribuisce un epiteto quasi omerico ai giovani della contestazione che sfilano gridando i loro slogan: li chiama «figli dei figli» (come Omero chiama Diomede: «il figlio di Tideo...» ecc.):

Se non si grida evviva la libertà umilmente,
non si grida evviva la libertà
Se non si grida evviva la libertà ridendo
Non si grida evviva la libertà
Se non si grida evviva la libertà con amore
Non si grida evviva la libertà
[...]
Questo sappiate, figli dei figli
Che gridate evviva la libertà
Con disprezzo, con rabbia, con odio.

Le voci degli speaker dei telegiornali si confondono, spariscono quasi sempre sullo sfondo. Il dato storico non è importante, prevale il modello mitico, rappresentato dalla poesia che canta le gioie e i dolori, le sopraffazioni e le lotte dei perdenti. Bassani e Guttuso recitano i versi di Pasolini, con la musica di Albinoni, il famoso *Adagio*, già usato l'anno prima da Orson Welles, per commentare il suo film *Il processo* (1962). E infatti il ricordo di Welles permane molto forte nella composizione apocalittica de *La rabbia*. Nel film di Welles, tratto da Kafka, il protagonista Josef K. (Anthony Perkins) non è colpevole e non si sente tale, a differenza dell'eroe kafkiano (il libro chiude con la famosa frase: «E gli parve che la sua vergogna gli sarebbe sopravvissuta»), ma anzi, lotta con tutte le sue forze contro la sopraffazione di una giustizia stupida e incomprensibile, pur evocata in modo allegorico nella misteriosa e affascinante scena della piazza notturna, piena di gente immobile, come in attesa eterna, intorno alla statua di una dea velata, che allude ancora una volta alla Giustizia, Dike, o Astrea, una giustizia sublime e solenne, assente dal mondo che viene descritto, una folla che sembra aspettare il ritorno di Dike. Perkins, o Josef K., contesta una società assurda e incomprensibile, attraversa una città d'incubo, senza nome, che è la sintesi di tutte le città del mondo contemporaneo (la Zagabria delle periferie socialiste, la stazione di Orsay a Parigi, ancora abbandonata e in rovina, prima dell'attuale ricostruzione), oppure attraversa lunghi interni anonimi e spaventosi: gli stanzoni pieni d'innumerabili dattilografe che scrivono a macchina senza sosta, emblemi non solo dell'industrializzazione e del taylorismo fin dai primi film americani ed europei (basta pensare a *La folla*, K. Vidor, 1928, o *A me la libertà*, R. Clair, 1931), ma qui anche della fine del mondo nella completa spersonalizzazione e riduzione dell'uomo ad appendice della macchina.

La somiglianza con *Il processo* di Welles colpisce in modo molto intenso.

Come Welles aveva collocato al termine del film, dopo l'assassinio di

Josef K. sotto i titoli di testa, l'immagine fissa di un fungo nucleare, così Pasolini scandisce la poesia di Marilyn con ripetute immagini di esplosioni nucleari, o con altre immagini di giornali, come vedremo, riconducibili all'esplosione atomica, fra cui addirittura quelle degli ospiti invitati ad assistere con appositi occhiali alle prime esplosioni nucleari nel deserto di Mojave, come privilegio esclusivo (!). Del resto l'analogia fra il costume da bagno in due pezzi, detto Bikini, e la bomba, la cui prima esplosione era stata provata nel famoso atollo di Bikini, era già un tema corrente degli anni Cinquanta.

Mentre scorrono le note immagini di Marilyn, mito della femminilità dolce, ingenua, sensuale e infantile a un tempo, è la voce di Bassani (Guttuso qui è assente) a recitare i versi elegiaci che la celebrano come simbolo dell'innocenza perduta nel mondo.

Vediamo ora la struttura binaria delle opposizioni e dei refrain visivo-verbali.

La sequenza precedente è dedicata alla liberazione di Algeria. È una sequenza di festa del popolo che celebra la sua liberazione con una grande gioia. E, appunto, con la parola «Gioia», inizia la sequenza successiva, di Marilyn, in cui la figura della diva viene collegata al tema della bomba e della morte.

Immagini di militari e civili che assistono a una esplosione nucleare di notte con gli occhiali da sole.



Gioia, ma quanto inestinguibile terrore.

In mille parti del mondo e nella nostra memoria,

in mille parti dell'anima, la guerra non è cessata

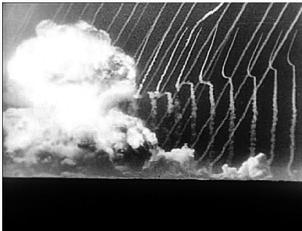
Modellino in miniatura di una casetta americana



Una famiglia (pupazzi) che si chiude dentro un rifugio blindato



Cannone che spara
Fungo nucleare da diversi punti di vista



(A, refrain visivo)
PPP Marilyn



Anche se non vogliamo ricordare,

la guerra è un terrore che non vuole finire,

nell'animo, nel mondo

Riferimento a Ovidio, *Metamorfoseon Libri, I*,
141-143

**Iamque nocens ferrum ferroque nocentius aurum
Prodierat:prodit bellum, quod pugnat utroque
Sanguineaue manu crepitantia concutit arma**

Musica di Albinoni

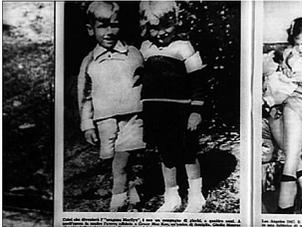
Inquadratura della *Passione di Cristo*



Grattacieli di Manhattan



Varie Foto di Marilyn bambina



Bambole che rappresentano una famiglia felice chiusa in casa



Del mondo antico...

.... e del mondo futuro

Era rimasta solo la bellezza, e tu,
povera sorellina minore,
quella che corre dietro i fratelli più grandi,
e ride e piange con loro per imitarli
tu sorellina più piccola

Fuoco che entra dalle finestre della casa



Ancora Marilyn ora ragazza adolescente



Marilyn adulta
PPP Marilyn che guarda in macchina
(refrain B)



Quella bellezza l'avevi addosso umilmente,
e la tua anima di figlia di piccola gente,
non ha mai saputo di averla, perché altrimenti non
sarebbe stata bellezza.

Il mondo te l'ha insegnata.
Così la tua bellezza divenne sua.

Contadini asiatici che lavorano nei campi



Boxeurs

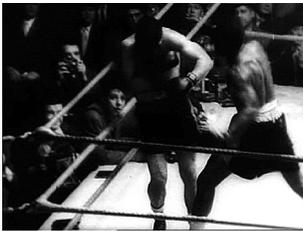


Foto di Marilyn dai giornali



Del pauroso mondo antico

e del pauroso mondo futuro

era rimasta solo la bellezza, e tu
te la sei portata dietro come un sorriso obbediente.
L'obbedienza richiede troppe lacrime inghiottite,
il darsi agli altri, troppi allegri sguardi.

**Riferimento a Ovidio, *Metamorfoseon* Libri I,
149-150**

**Victa iacet pietas, et virgo caede madentes,
Ultima caelestum terras Astrea reliquit**

PPP di Marilyn (Refrain A)



Case bombardate



(Refrain C) PANORAMICA su Marilyn stesa sul divano, seminuda, sorridente e coperta con un leggero boa di piume scintillante



Inquadratura della *Passione di Cristo*

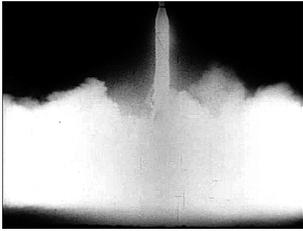


Che chiedono la loro piet ! Cos 
ti sei portata via la tua bellezza.

Spar  come un pulviscolo d'oro

**Riferimento a Ovidio, *Metamorfoseon Libri, I 129*
Omne nefas, fugitque pudor verumque fidesque**

Dello stupido mondo antico



Quattro foto di Marilyn seminuda



Sfilate di ragazze in costume in un teatro, per un concorso di giovani Miss



e del feroce mondo futuro

era rimasta una bellezza che non si vergognava di alludere ai piccoli seni di sorellina al piccolo ventre così facilmente nudo. E per questo era bellezza, la stessa che hanno le dolci ragazze del tuo mondo,

le figlie del commercianti vincitrici dei concorsi a Miami o a Londra.

(Refrain C) PANORAMICA su
Marilyn stesa sul divano, seminuda,
sorridente e coperta con un leggero
boa di piume scintillante



PPP Marilyn (Refrain B)



Altre 4 foto di Marilyn che ride
(Marilyn riprodotta in serie: tecnica
Warhol)



Fotografie di persone mostruose
(conseguenze della bomba?)



Sparì come una colombella d'oro.

Il mondo te l'ha insegnata.
E così la tua bellezza non fu più bellezza.

Ma tu continuavi a essere bambina,
sciocca come l'antichità, crudele come il futuro,

e fra te e la tua bellezza posseduta dal Potere

Bambole a terra spezzate



Marilyn in pubblico su un palco, davanti a una folla



(Refrain C) PANORAMICA su Marilyn stesa sul divano, seminuda, sorridente e coperta con un leggero boa di piume scintillante



Statuine di Oscar e pupazzetti fra cui si riconosce Clark Gable, che poco dopo prendono fuoco



si mise tutta la stupidità e la crudeltà del presente.

Te la portavi sempre dietro come un sorriso fra le lacrime, impudica per la passività, indecente per obbedienza.

Sparì come una bianca colomba d'oro.

La tua bellezza sopravvissuta dal mondo antico, richiesta dal mondo futuro, posseduta dal mondo presente,



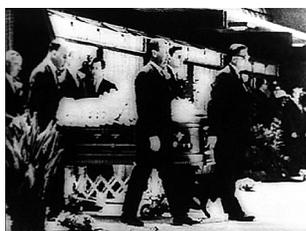
PPP Marilyn (B)



PANORAMICA su fotografia di ufficiali in divisa davanti a tombe con corone di alloro



Foto di un funerale



divenne un male mortale.

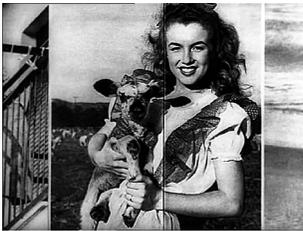
Ora i fratelli maggiori, finalmente si voltano,
smettono per un momento i loro maledetti giochi,

escono dalla loro inesorabile distrazione,

Quadro: Ben Shahn, *East 12.th Street*, 1947



Foto di Marilyn ragazza e poi bambina



Visioni dell'esplosione nucleare. Il fungo atomico



e si chiedono: «È possibile che Marilyn, la piccola Marilyn, ci abbia indicato la strada?»

Ora sei tu, la prima, tu, la sorella più piccola quella che non conta nulla, poverina, col suo sorriso. Sei tu la prima oltre le porte del mondo abbandonato al suo destino di morte.

<p>Continua la serie di visioni ingrandite dell'esplosione nucleare.</p> 	<p>Sogni di morte Ah figli Erano mostri le madri Lente fatalità che si compiono fuori dal mondo Noi non siamo mai esistiti. La realtà sono queste forme nella sommità dei cieli</p> <p>Riferimento a Ovidio, <i>Metamorfoseon</i> Libri, I, 152-153 Affectasse ferunt regnum caeleste gigantes Altaque congestos struxisse ad sidera montes</p>
--	---

Una delle prime osservazioni che questo schema suggerisce è che le immagini di Marilyn sono tutte fisse, fotografie tratte dai giornali dell'epoca, quindi differenti dalle immagini in movimento dei cinegiornali, che riguardano il resto del mondo, ma anche dalle immagini in movimento del fungo atomico che aprono e chiudono la sequenza. Le immagini di Marilyn sono fuori dallo spazio diegetico del cinegiornale, sono già declinate al passato, immagini di una donna morta, fin dall'inizio assente. La bellezza partita, sparita dalla terra, in seguito alla guerra e all'esplosione nucleare, che della guerra è l'epitome, si collega con il mito di Astrea:

Sparì come una bianca colomba d'oro
(ultima caelestum terras Astrea reliquit)

Se, nel mito raccontato da Ovidio, Astrea rappresenta la giustizia o l'innocenza fuggita per ultima dalla terra, Marilyn rappresenta la bellezza sparita dalla terra per un fenomeno a esso comparato: l'esplosione nucleare come Apocalisse. Non a caso parlo di Apocalisse, perché il volto di Marilyn fin dalla sua prima apparizione (refrain A) viene accostato immediatamente a quello di Cristo. La seconda inquadratura della sequenza infatti è una Passione, una Sacra Rappresentazione di origine medievale, di cui è rimasta la traccia in molti paesi, sia in Europa (Oberammergau, Horitz), sia in Italia. Non so da dove provenga questa immagine, quasi certamente da un piccolo paese dell'Italia del Sud. La partenza di Astrea è dunque solo uno dei due grandi miti che operano sottotesto. L'altro è quello del sacrificio di Cristo, a cui la giovane attrice viene associata per due volte, nel montaggio di immagini e, forse per un effetto casuale, anche nella posizione che hanno entrambi i volti, quello di Marilyn e quello di Cristo, di tre quarti, e con lo sguardo rivolto verso lo spettatore. La sovrapposizione dei due temi, Astrea e Cristo, gioca in senso di rafforzamento, ma anche di reciproca interpreta-

zione, anche il sacrificio di Cristo è una partenza che promette un ritorno, e una sparizione della giustizia.

Pasolini fa uso della prolessi per porre il tema della bomba in modo fortemente enigmatico e poetico. Compaiono durante il montaggio della sequenza, come si vede dallo schema, alcune figurine anch'esse immobili ma incomprensibili, probabilmente si tratta di fotografie da giornali dell'epoca: le prime sono immagini di una casetta americana tipica della provincia, che sembra isolata nel deserto, poi dei bambolotti che rappresentano una famiglia "felice", padre, madre e figli che però si chiudono dentro un bunker. Poco più avanti altre immagini di questi bambolotti dentro una stanza, posati sopra una scala, o ancora rotti e gettati a terra. E poi, cosa ancora più strana e difficile da capire, durante alcuni versi che parlano della bellezza di Marilyn compare una inquadratura piena di fotografie mostruose, 15 per la precisione: corpi deformati, spaventosamente gonfiati, volti mostruosi e distorti, maschere di morte, coppie di esseri deformi, marito e moglie. Solo alla fine capiremo che sono immagini delle persone devastate dalla radioattività.

Agglutinata con la morte, l'immagine di Marilyn diviene arcaica e moderna, sintesi di tutte le immagini e di tutti i miti del femminile: Afrodite Callipigie, o Afrodite Enandioneme, nata dal nulla, dalla spuma del mare («figlia di piccola gente... quella che non conta nulla»). Nel gioco di ambivalenza dei simboli⁴, Marilyn simbolo della vita, viene rovesciata in una immagine di morte.

Il film *Il processo* di Welles, che Pasolini aveva visto l'anno prima (1962) è più che un ricordo passeggero, è quasi il modello di riferimento. Il motivo comune più forte, innanzi tutto, è la citazione musicale di Albinoni, che qui come nel film di Welles diviene un refrain che accompagna a intervalli tutto il film, ma ce ne sono molti altri. Per esempio il tema del massacro, che nel film di Welles è riferito all'Olocausto, nella scena in cui Josef K. per la prima volta raggiunge il tribunale e attraversa una grande piazza di notte, dove la statua di una donna velata (la giustizia) sovrasta una folla di poveri vecchi seminudi che portano appeso al collo un cartello con un numero (chiaro accenno ad Auschwitz). Inoltre, l'esplosione nucleare segna in entrambi i film il momento più alto: i titoli di coda pronunciati dalla voce stessa di Welles nel *Processo* e l'esplosione con la voce di Bassani che recita: «Noi non siamo mai esistiti / la realtà sono queste forme nella sommità dei cieli».

⁴ Cfr. J.J. Bachofen, *Il simbolismo funerario degli antichi*, tr. it., a cura di M. Pezzella, Guida, Napoli 1989.

Da ammirare in modo particolare anche il quadro che viene inserito a un certo punto. È un riferimento non dichiarato a un pittore molto significativo nella critica del mondo moderno e del consumismo americano, come Ben Shahn. Dipingendo New York, la 12^a strada che è una delle vie centrali fra le più vive e più vecchie della metropoli americana, il pittore visionario, molto affine a Pasolini, vede un percorso desolato e tremendamente cupo, anche nella luce, chiuso fra due muraglie altissime, che probabilmente rappresentano i tetri opifici e i tetri magazzini della città ottocentesca, opifici dove tanti operai e operaie hanno lasciato la vita, e che successivamente, nell'epoca dei consumi, sono stati trasformati in negozi di lusso e di charme; e in questa desolazione tre persone (due vicine, una sola, lontanissima) che camminano brancolando verso un fondo assolutamente vuoto, allegoria di un destino sconosciuto.

Inoltre, come vediamo dalle immagini, il tema della bomba viene sviluppato anche in un'altra direzione; questo nuovo tema inizia con una foto di giornale che mostra una villetta isolata nel deserto (in quegli anni si faceva pubblicità per installare nelle abitazioni dei rifugi antiatomici), a cui seguono altre immagini, ma non stampate, si tratta di una specie di messa in scena che prosegue con alcune bambole, il tema della casa familiare devastata dall'esplosione; vediamo prima una botola di un sotterraneo che si sta chiudendo sopra le persone che scompaiono sotto (immagine fissa) e poco dopo, in una specie di seminterrato, alcune bambole, un uomo, una donna, dei bambini, presumibilmente nel rifugio, poi del fumo e del fuoco che entrano dalle finestre e infine, dopo altre immagini di Marilyn, vediamo l'interno della casa distrutto e le bambole tutte a terra in pezzi. Una metafora angosciosa, tanto più in quanto è messa in scena con dei giocattoli, le bambole, che sono collegati al gioco della famiglia felice, all'idea dell'infanzia e del gioco. La guerra e l'atomica come giochi mortali, dunque. E "Gioco" sarà infatti la parola che verrà pronunciata fra poco, quando alle parole che annunciano la morte di Marilyn e alle immagini del suo funerale, il poeta dice che i «fratelli maggiori» smettono di giocare, e segue una panoramica su una serie di ufficiali schierati in fila per una cerimonia funeraria: «Ora i fratelli maggiori, finalmente si voltano / smettono per un momento i loro maledetti giochi».

Il tema viene alternato a immagini di Marilyn bambina, così da suggerire la sua infanzia e l'infanzia di tutti i bambini in pericolo. Accanto al tema di Marilyn che morendo si porta via dal mondo la bellezza («svanì come una colomba d'oro») compare più tardi anche un'immagine di una casa devastata da un bombardamento, senza alcuna indicazione di provenienza, altro simbolo di tutta la devastazione della guerra. Infine, al tema del successo di Marilyn, è associata un'altra piccola messa in scena, con un pupazetto che

rappresenta l'Oscar, un altro che rappresenta Clark Gable, e una specie di castello di carta che brucia sopra un vassoio, probabile metafora della vanitas hollywoodiana. Ma ciò che fa più paura è l'immagine quasi incomprensibile a prima vista, che raccoglie quella serie di 15 fotografie di persone deformate presumibilmente dalla radioattività, fra cui anche alcune che raffigurano un uomo e una donna deformati e abbracciati, presumibilmente sposati. Ma anche questo viene lasciato nella massima indeterminatezza, non siamo in grado di capire bene di che cosa si tratta e neppure di vedere tutto chiaramente data la breve durata dell'inquadratura, siamo solo costretti a formulare ipotesi in base al contesto, tutto rimane da interpretare.

Come racconta Borges nella sua poesia *L'oro delle tigri*, «cuatro son las historias», l'assedio (Iliade), il ritorno (Odissea), il sacrificio di un dio (Cristo), la ricerca del Graal (Parsifal). Pasolini ne condensa qui solo tre: la Guerra, la Ricerca della felicità da parte degli uomini (cfr. per esempio le ragazze della gara di bellezza), il sacrificio. La quarta, il Ritorno (Nostos, Odissea), non a caso qui è mancante; non c'è ritorno di Astrea, ma questo tema compare subito dopo nell'episodio successivo, quello di Gagarin che ritorna dopo il primo viaggio nello spazio.

Mentre infatti il film di Welles termina con la bomba, Pasolini continua la sua alternanza di bello e brutto, inserendo una nota di ottimismo con il volo e il ritorno di Gagarin, primo astronauta: «dall'alto dello spazio / tutti mi erano fratelli». Ma questo non toglie il profondo senso comune dei due film, quasi uno fosse il proseguimento dell'altro. I temi impliciti nel *Processo*: le infinite colpe dell'umanità e la rivolta di Josef K. che, a differenza del romanzo di Kafka, diventa qui un Prometeo ribelle moderno, sono ripresi nei temi pasoliniani delle violenze infinite e della Storia come regno dell'orrore, di destra e di sinistra («Le colpe di Stalin sono le nostre colpe»), in cui solo pochi spiragli di speranza e di gioia si aprono per richiudersi immediatamente.

Un'altra analogia. Anche *Il processo* di Welles inizia con la voce over dell'autore stesso che recita la parabola della Porta della legge, illustrata con le immagini a spilli di Alexeieff, è sempre la voce di Welles che recita: «Questa storia è stata narrata in un romanzo intitolato *Il processo*. Qualcuno ha detto che la sua logica è la logica di un sogno... di un incubo», parole cui segue, con una lenta dissolvenza incrociata, l'inquadratura rovesciata della testa di Anthony Perkins addormentato, appena in atto di svegliarsi. Concorre a questa strana atmosfera di sogno e di incubo anche il dialogo con la sua padrona di casa, davanti alla colazione (colazione che peraltro rimane intatta). Mentre costei osserva che questo arresto ha qualche cosa di «astratto... di allucinante», lui commenta: «Esatto, sono entrati in camera mia prima che fossi del tutto sveglio e non ero presente a me stesso».

Mentre però i racconti di Kafka e di Welles si svolgono sul piano astratto della metafora, del mito, quindi dell'eterno («si può ritornare a casa con un'assoluzione – dirà il pittore Titorelli – e trovare sulla porta i poliziotti che vengono di nuovo ad arrestarci»), il cine-poema di Pasolini usa sempre immagini della Storia vera, dietro la quale però s'intravede di nuovo il mito, la sua infinita violenza e il senso di colpa che rimane nei secoli intatto. La poesia-cronaca di Pasolini è insomma una specie di commento sia alla parabola kafkiana della legge, sia al *Processo* di Welles. Infatti, la domanda di comprensione della legge posta dal contadino di Kafka ricompare quasi simile nel titolo stesso del film: *Perché la nostra vita è dominata dalla scontentezza, dall'angoscia, dalla paura della guerra, dalla guerra?* come se questa fosse la vera unica legge della Storia, che viene illustrata come uno spaventoso cammino di sangue che dura da sempre. La prospettiva del film di Pasolini quindi è differente da entrambe le altre opere. Se nel romanzo, come ho detto, Josef K. è consapevole delle sue colpe e rassegnato alla condanna, nel film, come è stato notato più volte, Perkins si ribella e disprezza il Tribunale con tutte le sue forze, diventando un eroe prometeico. Pasolini invece non si sente affatto in colpa, ma neppure trova utile ribellarsi, rimane nei suoi versi una totale *epoké* (sospensione del giudizio).

Il che equivale a dire che, mentre il romanzo di Kafka e il film di Welles hanno forma di apologo metaforico, il film di Pasolini ha la forma della tragedia greca.