Ugo Perolino

Georges Didi-Huberman
Sentir le grisou
Paris
Les Éditions de Minuit
2014
ISBN: 978-2-7073-2339-2

Il grisù è un gas incolore e inodore, estremamente infiammabile, il cui accumulo nelle cavità sotterranee provoca esplosioni improvvise. Come «sentire il grisù»? o in altre parole, come vedere la catastrofe che arriva? Il ragionamento di Georges Didi-Huberman, in questo libro come nelle opere precedenti, interroga le condizioni di visibilità del tempo, la leggibilità delle immagini e dei processi storici.
Il discorso parte da un'esperienza personale di oblio. Una tragedia mineraria a Roche-la-Molière, cittadina del bacino della Loira dove nel maggio 1968 rimasero uccisi 6 minatori per lo scoppio devastante di un condotto. All'epoca, racconta l'autore, «vivevo a Saint-Etienne, mi ricordo bene dei miei compagni di liceo che si erano iscritti all'Unione dei Giovani Comunisti e che partecipavano ai movimenti studenteschi» (p. 18), ma di quell'episodio, così tragicamente in rilievo per un'intera comunità, la memoria non sembra conservare la traccia. Questa amnesia, annota il filosofo francese, corrisponde alla percezione defilata di un fenomeno, una trasformazione sociale ed economica - la chiusura del settore minerario, la scomparsa o delocalizzazione di interi comparti industriali, il crollo dell'occupazione - che proprio in quegli anni stava silenziosamente rimodellando il paesaggio della regione (ma in generale della Francia, e dell'Europa occidentale) scossa dall'incendio del Sessantotto.
La memorazione biografica è l'antefatto, o meglio il pre-testo alla rilettura e interpretazione de La Rabbia di Pier Paolo Pasolini, il film-poema realizzato nel 1963 riciclando, tagliando e montando un fiume di sequenze, di filmati e di materiali audiovisivi - circa novantamila metri di pellicola, sei annate del cinegiornale «Mondo libero», chiuso nel 1959 dalla casa di produzione di Gastone Ferranti. Per Pasolini fu un lavoro massacrante e soprattutto una visione tremenda, come riferì in una intervista a «Paese Sera»: «una serie di cose squallide, una sfilata deprimente del qualunquismo internazionale, il trionfo della reazione più banale». L'informazione massificata, così povera di realtà, meccanica, conformista, doveva però rivelare ogni tanto «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». Attraverso questa operazione, scollando le immagini dai fatti di cronaca sui quali erano incollate e destinandole alla visione del poema, Pasolini se ne appropria, ne rigenera il senso, ne muta radicalmente la natura. Declinate nel ritmo di un'analogia poetica, le sequenze della Rabbia, scrive Didi-Huberman, servono «a vedere il tempo che viene» (p. 26) e denunciano quella «ideologia della normalità» (p. 36) posta a fondamento del mito del benessere. La banda sonora del film è estremamente elaborata, i silenzi «esplodono come vere deflagrazioni» (p. 46). La voce in prosa è quella di Renato Guttuso, che rappresenta la ragione politica, mentre la voce in poesia - quella di Giorgio Bassani (che doppia Orson Welles ne La ricotta) - è sintonizzata sui semitoni dell'elegia. Nel montaggio pasoliniano questa ripartizione risponde a ragioni strutturali: «È come se fosse indispensabile - annota Didi-Huberman - incarnare nel contrasto dei timbri e delle rime la doppia faccia, politica e poetica, dell'intero film».
La Rabbia, annota Didi-Huberman, è un «saggio in rime», un montaggio critico e corrosivo sulla menzogna dell'informazione e sul conformismo dei media. Uno dei suoi passaggi più intensi configura una sorta di «antropologia politica della bellezza» collegata, per contrasto, al tema chiave della catastrofe. Una cruda sequenza sui «campi di concentramento, di sterminio, impiccagioni, esecuzioni, mucchi di cadaveri a Buchenwald», viene immediatamente agganciata ad un primo

piano di Marilyn Monroe scandito dalle note dell'Adagio di Albinoni. La ninfa Marilyn, morta a Hollywood il 5 agosto 1962, poche settimane prima che Pasolini iniziasse il lavoro di montaggio, appare come una «figura anacronica», incarnazione di quel rapporto tra la bellezza e il potere («impudica per passività», recita il testo poetico, «indecente per obbedienza») che Pasolini non cessa di interrogare in ogni momento del proprio lavoro. L'apparizione di Marilyn viene nella Rabbia anticipata e annunciata da quella di due dive del cinema: Ava Gardner, al suo arrivo all'aeroporto di Ciampino, e Sofia Loren, in Polesine, nel 1953, per le riprese del film La donna del fiume (1954), diretto da Mario Soldati e sceneggiato dallo stesso Pasolini con Antonio Altoviti, Giorgio Bassani, Basilio Franchina, Mario Soldati e Florestano Vancini. Ma subito dopo, in un drastico contrappunto, emerge il tono di una diversa e tragica bellezza, inscritta in gesti pieni di dignità. I corpi di ventitré minatori vengono portati in superficie dal fondo della miniera Morgnano, vicino Perugia, la notte del 22 marzo 1955, contornati dal lutto delle donne e dei compagni. «E la classe degli scialli neri di lana», recita la voce della poesia, «dei grembiuli neri da poche lire, / dei fazzoletti che avvolgono / le facce bianche delle sorelle, / la classe degli urli antichi, / delle attese cristiane, / dei silenzi fratelli del fango». Un canto funebre marxista, carico di pathos cristiano.
Così il film di Pasolini ha attivato una memoria personale (la miniera di Morgnano come il pozzo di Roche-la-Molière) e ne ha illuminato i lati remoti: unendosi in nuove costellazioni, le immagini indicano una sopravvivenza del passato (Survivance des lucioles è il titolo pasoliniano di un precedente saggio di Didi-Huberman sulla persistenza dei simboli), la sua forza latente, e fanno testimonianza.
La riflessione pasoliniana sul cinema poggia, da un lato, su un solido riferimento alla concretezza, al documento e al reale, e dall'altro su un tecnica onirica che si potenzia nel flusso associativo delle immagini. Per questa via, osserva ancora il filosofo francese, il cinema di poesia si accosta a «ciò che Benjamin ha definito come immagini dialettiche» (p. 87), improvvise fenditure nella crosta delle apparenze che fanno balenare la temporalità nei suoi diversi e contrastanti registri. Si tratta, in effetti, di una intuizione che può essere estesa all'intero complesso dell'opera pasoliniana, e in particolare alla poesia, dove è più serrato e problematico il confronto tra i segni di un'alta tradizione stilistica e il dilaniante presagio della fine della modernità.