

Caterina Verbaro

Maria Rizzarelli

Una terra che è solo visione. La poesia di Pasolini tra cinema e pittura

Lentini

Duetredue edizioni

2015

pp. 151

ISBN: 978-88-99573-03-4

Nell'indagare la valenza visiva e l'intreccio dei codici espressivi nella poesia pasoliniana, Maria Rizzarelli compie una scelta cronologica opportuna e non scontata. L'analisi su «la poesia di Pasolini tra cinema e pittura» – come recita il sottotitolo del volume – non è infatti condotta sul segmento del Pasolini postmodernista, dichiaratamente dedito a una sovversiva *mischung* dei linguaggi, ma al contrario circoscritta alla fase centrale e più tradizionalista del *cursus* poetico pasoliniano, scandita dalle tre raccolte uscite tra il 1955 e il 1961, *Le ceneri di Gramsci*, *L'usignolo della Chiesa cattolica* e *La religione del mio tempo*. Scelta opportuna, si diceva, perché permette di rintracciare esattamente l'istanza generativa e dunque la *ratio* stessa di quella visività che è predominante cifra pasoliniana e che di lì a poco nel cinema troverà la sua più compiuta realizzazione. Con le parole dell'autrice, lo studio si ripromette di focalizzare «la "poesia della pittura e del cinema", di poco precedente alla nascita del "cinema di poesia" sperimentato e teorizzato da Pasolini dal 1961 in poi [...], tutta racchiusa all'interno di un corpus che, pur nell'eterogeneità dei tempi e nella progressione della ricerca stilistica, rivela una sostanziale omogeneità e coerenza nel racconto di uno sguardo che va cercando il suo posizionamento rispetto alla realtà, nonché il codice più adeguato per nutrirsi di essa» (p. 13).

Prima dunque del cinema di poesia, la poesia del cinema, ovvero una strategia espressiva che Rizzarelli, armata del doppio strumento metodologico del *close reading* a base semantica e dei *visual studies*, svela mediante il ricorso a una costante e consapevole comparazione tra i codici verbali, iconografici e cinematografici nei testi pasoliniani esaminati. Accanto alle più note raccolte poetiche, lette sempre in controluce con film come *Il Vangelo secondo Matteo*, *La ricotta*, *Il Decameron*, vengono compresi nell'indagine anche opere e generi di Pasolini meno frequentati dalla critica, come ad esempio lo sceno-testo *Bestemmia* o il trattamento per un film su San Paolo. Ad emergere nel volume sono in particolare due questioni, che costituiscono il filo rosso del ragionamento e dell'analisi: la sovrapposizione tra sacralità e aree della sensorialità, con particolare riferimento alla semantica visiva del testo, e la pratica dell'*ecfrasis* come precedente verbale del linguaggio filmico.

La prima delle due questioni appare particolarmente rilevante a proposito della raccolta *L'usignolo della Chiesa cattolica*. Un approfondito *excursus* semantico rivela una relazione di implicito compimento che il libro uscito nel 1958 intrattiene con *Il Vangelo secondo Matteo*, il film del 1964 in cui Pasolini farà confluire tutte quelle istanze di ricerca e di ridefinizione del sacro già presenti tanto nelle poesie friulane quanto nelle coeve composizioni in italiano dell'*Usignolo*. Secondo Rizzarelli il *Vangelo*, l'opera in cui si esalta e culmina la cristologia pasoliniana, diventa testo capace di disvelare a ritroso come fin dalle origini poetiche il sacro si esprima mediante una semantica della sensorialità. L'analisi, basata su approfondite campionature lessicali e semantiche, dimostra infatti come i sensi – l'olfatto, l'udito e la vista – siano nei testi poetici sempre da riconnettere a una valenza di sacralità. Allo stesso modo svela come perno della sacrale «drammaturgia della vista» (p. 57) sia la fascinazione iconografica per la figura del Cristo «ESPOSTO in Croce» (P.Pasolini, *La crocefissione*, in *Tutte le poesie*, I, Milano, Mondadori, 2003, p. 467), un segno capace di riconnettere opere appartenenti a generi diversi come appunto *Il Vangelo*, *L'usignolo*, *La ricotta*.

Nelle raccolte poetiche successive all'*Usignolo* tali caratteri di sacralità andranno sempre più ad associarsi all'icona del popolo, non di rado contrassegnato proprio da una semantica della sensorialità: e si pensi ad esempio alla semantica del suono e del canto in molti poemetti delle *Ceneri*, primi fra tutti *Canto popolare* e *Il pianto della scavatrice*. Particolarmente indagata nel libro è ovviamente l'area semantica della vista, che detiene il ruolo di *medium* sensoriale del tempo presente, laddove l'olfatto e in parte l'udito si associano sempre in Pasolini a una memoria dotata di risonanze elegiache. L'autrice osserva che «il campo semantico della vista [...] coinvolge l'attività poetica pasoliniana nella sua disposizione originaria» (p. 33). In tal senso persino il celebre episodio della trasposizione scritta della parola «rosada» – mito autobiografico delle origini con cui Pasolini spiega la propria scoperta della poesia – viene a essere riletto da Rizzarelli come «predilezione per l'approccio visivo alla realtà, che segna costantemente lo statuto ontologico della parola pasoliniana» (p. 34).

Se i codici della visività sono rintracciati nell'*Usignolo* nella semantica dei sensi e del sacro, nelle due successive raccolte essi si esplicano soprattutto mediante la figura dell'*ecfrasis*. L'analisi dimostra come la descrizione dell'opera iconografica, nei due campioni analizzati di *Picasso* e *La ricchezza*, rappresenti quella mimesi della dinamizzazione visiva che si realizzerà pienamente nel cinema, «lingua scritta della realtà», come Pasolini intitola un suo celebre saggio (ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, Milano, Mondadori, 1999, p. 1503). Tanto il cinema quanto la poesia pasoliniana hanno con la pittura, e in particolare con la declinazione critica ad essa impressa da Roberto Longhi, un debito che questo studio ha il merito di rintracciare e ricostruire in tutte le sue trame. L'indagine accurata delle «retoriche ecfrastriche» (p. 15) di Pasolini nei due poemetti esaminati ne mette in luce strategie espressive (ad esempio la «rifrazione del punto di vista», p. 104, erede della longhiana prospettiva di scorcio come «*medietas* tra frontalità e lontananza», *ibidem*), interferenze simboliche (si veda il nesso tra la semantica dell'aridità e l'icona pasoliniana dello «stracchetto rosso»), retroterra teorici (la centralità della descrizione di luce a lungo studiata da Roberto Longhi, in cui si nasconde «la marca poetica del cinema» pasoliniano, p. 135).

Concludendo con una pregevole intuizione sugli incroci testuali che connettono Pasolini e il suo Piero della Francesca a Roberto Rossellini e a Federico Fellini, ovvero a una stagione irripetibile di rinnovamento del cinema italiano, il volume di Rizzarelli fornisce le prove necessarie per affermare non solo la valenza visiva e la genesi iconografica della poesia pasoliniana, quanto il perfetto equilibrio e l'inesausto ossimoro tra due dimensioni tipicamente pasoliniane e solo apparentemente opposte come il sacro e il reale. Perché cercare il sacro nella realtà, ovvero nella religione del visibile, rimane la grande sfida e la grande utopia pasoliniana.