

Ezio Bernardelli

CINEMA E LETTERATURA IN P. P. PASOLINI: IL RUOLO DELLA
SCENEGGIATURA

Nel 1966 Pasolini riferiva, in questi termini, sul dato della sceneggiatura:

"Il dato concreto del rapporto fra cinema e letteratura è la sceneggiatura. Non mi interessa però tanto osservare la funzione mediatrice della sceneggiatura, e l'elaborazione critica dell'opera letteraria che essa conduce, integrandola figuramente con la prospettiva altrettanto critica dell'opera cinematografica che essa presuppone.

In questa nota quello che mi interessa della sceneggiatura è il momento in cui la sceneggiatura può essere considerata una tecnica autonoma, un'opera integra e compiuta in se stessa. (...) Ma se nella sceneggiatura non c'è l'allusione continua a un'opera cinematografica da farsi, essa non è più una tecnica, e il suo aspetto di sceneggiatura è puramente pre-testuale."¹

Non quindi, rapporto dicotomico fra i due lati dell'oggetto-opera, sì obbligatoria presenza alla "allusione continua" del farsi. In effetti, le possibilità interne alla struttura globale del "quid" pasoliniano inducono ad una scelta operativa da condursi sempre secondo una visione svolgente "in parallelo": i vari momenti della scena culturale di Pasolini, quali il cinema, la letteratura, la saggistica ed altri ancora, non tendono a possibili situa-

zioni frammentarie, ma si risolvono in un'unica e quanto mai compatta risoluzione di poetica.

Un'analisi eventualmente comprovante questa teoria la si può avvertire guardando al Pasolini uomo di cinema, osservandone lo sviluppo continuativo, presente tanto nei primi film ideologicamente concettuati dal populismo - e qui il debito a Gramsci, al "nazional-popolare" visto come momento socio-culturale, è evidente-, quanto in quelle tre opere, composte in età più matura, costituenti la trilogia della vita e dell'Eros,² volutamente tratte dall'opera narrativa.

Non attendendo questo lavoro ad essere unicamente un saggio sulla trasposizione dal letterario al cinematografico, ma, possibilmente, tentativo di coinvolgere le molteplici situazioni della presenza pasoliniana in un luogo definito, ci sembrerebbe opportuno non insistere sul carattere di trasmissione presente nell'iter opera letteraria produzione filmica, ma il cercare di cogliere tutti quei ruoli utili per una maggior conoscenza del Pasolini scrittore-sceneggiatore-regista.

Luogo d'inizio e possibile punto centrale del discorso risultano essere le contemporaneità espresse in "Teorema",³ in quell'opera prodotta ossessivamente in "parallelo", costantemente espressa col tramite della macchina da scrivere e della macchina da presa /scrivere-riprendere: il film come lingua scritta dell'azione⁴/. Siamo, a questo punto, lontani, quasi si esistesse ad una diversa formulazione della tipologia delle strutture produttive, dal normale e rituale passaggio romanzo-film. Lontani, si diceva, in quanto si potrebbe pensare a "Teorema" come ad un oggetto tendente al superamento sia del concetto di letteratura /non romanzo/

come quello di cinema /non film/. Pasolisi stesso, prefando sul risvolto della copertina il suo lavoro scritto, parla di un "romanzo anfibio", dove il prefisso ANFI diventa il luogo più chiaro per le fatiche del fruitore. In questa "cosa" anfibia si possono trovare gli elementi primi dell'ideologia pasoliniana: dal sentimento della Religione /"religio" pure essa binaria; Popolo-Potere, o meglio, sottoproletariato-morte/, a quello della Storia/Preistoria-Progresso, Società-Repressione/ per concludersi con l'omnipresente Tipologia della Luce⁵ /Alì dagli occhi azzurri,⁶ confronto-visione di un Mondo sottoproletario con l'azzurro colore -Luce- della Speranza/. Queste componenti il "voyage" dell'ideologia sono la costante del doppio "teorema" scritto e filmato. Ancora Pasolini sull'unità della produzione ci fornisce spunti e motivazioni invero interessanti e molto utili per la comprensione di detta contemporaneità dell'azione:

"/romanzo/ nato, come su fondo oro, dipinto con la mano destra, mentre con la mano sinistra lavoravo ad affrescare una grande parete, il film omonimo"⁷.

La trama stessa del romanzo-film si apre e si chiude con gli stessi dati e gli stessi luoghi-tipi sociali tipici di una realtà calata nel "quotidiano" di oggi: la "grande parete" è sorretta da un'accorata protesta nei confronti della borghesia. La critica della condizione borghese /presente soprattutto nella sua ultima produzione di polemista/ diviene, in Pasolini, una ricerca tesa ad operare degli scavi all'interno di se stesso con la speranza di far tornare alla luce le mitiche ed oscure ragioni della propria "religio" culturale. Ma tale lato autobiografico non è solamente

nel "Teorema", ma viene percepito, più o meno palesemente, in ogni produzione del Pasolini: dai primi "esperimenti" poetici riconducibili alla primissima età preadolescenziale, ai poemi in lingua friulana, fino alla lettura dell'apparato bibliografico presente nei titoli di testa del "Salò", passando attraverso l'esperienza di puro romanziere. Personale "religio" come critica della condizione borghese: quasi un sottotitolo per "Teorema". Nel film assistiamo al passaggio dei 5 protagonisti da una fase di aperta "normalità" ad una fase di progressivo deterioramento dei quattro membri della ricca famiglia borghese, fino all'assoluto sfacelo del nucleo familiare /Società-Repressione/. In una delle prime pagine del "romanzo" così l'autore sembra voler, quasi come introduzione, puntualizzare il dato presiso dell'opera:

"Come il lettore si è già certamente accorto, il nostro, più che un racconto, è quello che nelle scienze si chiama referto: esso è dunque molto informativo; perciò, tecnicamente, il suo aspetto, più che quello del messaggio, è quello del codice. Inoltre esso non è realistico, ma è al contrario, emblematico ... enigmatico ... così che ogni notizia preliminare sull'identità dei personaggi, ha un valore puramente indicativo: serve alla concretezza, non alla sostanza delle cose."⁸

Il film, come il libro, si divide in quattro parti ben distinte: nella prima vengono introdotti ed esposti i lati del teorema. E' la descrizione, condotta sulla base di certe ricerche care alla psicoanalisi, dei comportamenti delle cinque persone componenti una famiglia della ricca borghesia milanese: il padre Paolo, proprietario di una fabbrica, sulla

cinquantina ma ancora molto giovanile dallo "sguardo perduto nel vuoto, tra preoccupato, annoiato o semplicemente inespessivo"⁹; la madre, Lucia, donna dalle squisite eleganze; i figli, Pietro ed Odetta, caratteriologie di coloro che vivono le mistificazioni di obsolete opulenze; e la serva, Emilia, prodotto delle campagne "alto-italiane", contadina, religiosa, parlante la lingua dei non ricchi:

"Emilia è una ragazza senza età, che potrebbe avere otto anni come trentotto; un'alto-italiana povera; un'esclusa di razza bianca. /E' molto probabile che venga da qualche paese della Bassa, non lontano da Milano, eppure ancora completamente contadino/.¹⁰

Questi i caratteri del quadro: ricchezza ed opulenza da una parte, mondo contadino e religione dall'altra. La seconda parte del film è incentrata sull'arrivo dell'Ospite, portatore di bellezze e di misteriosità: il misterioso, come si sa, non trova accordi con il normale. Così la "normalità" della famiglia subisce il trauma, attua lo sconvolgimento delle abitudini. La terza parte descrive la partenza dell'Ospite ed il successivo trauma che detta partenza crea fra i cinque protagonisti; la quarta ed ultima parte, è, come si era precedentemente riferito, la fine di ogni rapporto interpersonale, quindi il "disgregato" quotidiano: Così Pasolini ci parla degli atti finali del padre:

"Non entreremo neanche nella coscienza di Paolo -come non siamo entrati nella coscienza di Lucia. Ci limiteremo a descrivere i suoi atti, dovuti, ciò è evidente, a una coscienza già fuori dalla vita. /.../ Ormai estraneo a tutto, Paolo continua, imperterrito e

assorto lontano, a spogliarsi di quello che ha addosso, quasi egli non sapesse più a distinguere la realtà dai suoi simboli; oppure, forse, come se egli si fosse deciso a valicare una volta per sempre i vani e illusori confini che dividono la realtà dalla sua rappresentazione. Cosa, insomma, che fanno gli uomini che qualche fede distacca per sempre dalla loro vita."¹¹

Emilia /strano nome di persona ! domestica proveniente dalle terre della Bassa, luogo tipico dell'Italia "paleo-contadina e paleocattolica". Ma anche nome di quella regione dell'Italia contadina e paleoindustriale che ha visto, pur se casualmente, nascere Pasolini. Scelta accurata del nome, oppure fortuito caso?/, embrionale ruolo risolutivo del teorema, è l'unica che continua a vivere, a non essere "coscienza già fuori dalla vita". L'Ospite, oggetto misterioso, Dio biblico, bellezza che ama la "coscienza" "vivente tutta nel presente", così si avvicina, usando la parola come poesia ed il piano-sequenza come lingua dell'azione, alla "reale" Emilia:

"Tu vivi tutta nel presente.

Come gli uccelli del cielo e i gigli dei campi,
tu non ci pensi, al domani.

.....

Tu sarai l'unica a sapere, quando sarò partito,
che non tornerò mai più, e mi cercherai
dove dovrai cercarmi: non guarderai nemmeno
la strada per dove mi allontanerò e scomparirò,
e che tutti gli altri, invece, vedranno, stupiti,
come per la prima volta, piena di un senso nuovo;

in tutta la sua ricchezza e la sua brutalità,
emergere nella coscienza."¹²

Per gli altri protagonisti, lati remoti e non rimossi del teorema, sarà invece l'abbandono da ogni possibilità. Paolo, il padre ricco, lascia la fabbrica, segno dell'opulenza, incamminandosi, solo, nudo di ogni cosa, verso i deserti. Il "quadro" poetico che chiude il "teorema" scritto è il monologo ultimo del padre, di quel padre dal nome così legato ai ricordi di una Chiesa; padre a cui il figlio deve prestare le obbedienze¹³ dovute /obbedire-disobbedire/; è il padre, dai piedi nudi, che materializza la propria speranza:

"... E'un urlo
in cui in fondo all'ansia
si sente qualche vile accento di speranza;
oppure un urlo di certezza, assolutamente assurda,
dentro a cui risuona, pura, la disperazione;"¹⁴

Oltre a "Teorema", ove maggiormente si attualizzano quei parallelismi di cui si parlava all'inizio della nostra ricerca, possiamo affermare che anche tutti gli altri film di Pasolini sono materiale interessante per lo studioso. Il momento che lega la simbiosi letteratura-cinema è sempre rappresentato dalla "allusione continua a un'opera cinematografica da farsi": ma pur sempre è il film "Teorema" che si distacca, che assume ruolo di assoluta certezza. Infatti in tale film vediamo che la costante dell'allusione continua e viene ad essere immediatamente superata: è stato, infatti, raggiunto quell'assoluto parallelo del "dipingere con la mano destra" e "affrescare con la sinistra."

Il Guidorizzi, nel suo saggio dedicato alla narrativa ed il cinema, tenta, in questi termini, di risolvere il problema Pasolini:

Il primato del codice iconico-vivente ha recato così Pasolini dalla macchina per scrivere all'altra, atta a registrare e disporre bene le medesime cose della vita: una simbiosi ben viva di espressione letteraria e riproduzione cinematografica.¹⁵

Il nostro discorso iniziale può essere applicato completamente al cinema di Pasolini, in quanto detto cinema nasce proprio dalla necessità di tradurre cinematograficamente, attraverso la mimesi di un processo stilistico, un'idea poetica.

Fino a "Teorema" tutti i film di Pasolini hanno un possibile "squilibrio" espressivo dato dall'incontro e dal contrasto tra due universi distinti che tentano di coinvolgersi e riflettersi reciprocamente. Nei primissimi film l'idea poetica era ancora predominante, nel tentativo di ricostruire con il cinema un mondo figurativo già posseduto: ed il pensiero corre ai ricordi di Pasolini per certi pittori, all'amore per certi volti espressivi, all'uso costante di una certa musica,¹⁶ alla lenta rassegnazione dei gesti.

È a partire da "Teorema" che l'idea poetica acquista nel cinema di Pasolini un'autonomia ed un'oggettività non più mediate dall'uso di metafore linguistiche o da "scandali" stilistici -Uccellacci e uccellini- In "Teorema", invece, assistiamo ad un universo stilistico rigoroso e dialettico: detto universo è la risultanza di una costante unica coinvolgente l'idea poetica nel processo stilistico e viceversa. Il momento filmico si traduce, attraverso la poesia e lo stile, in

quel luogo tipico della situazione di ambiguità, dove ogni ruolo si traveste dei connotati dell'altro: il ruolo privato con il ruolo pubblico, il ruolo oggettivo con il luogo soggettivo, la chiarezza con il mistero.

Pasolini, infatti, rappresenta oggettivamente il mondo soggettivo dei cinque protagonisti, ovvero la loro Storia privata /che è egualmente situazione pubblica/, mentre rappresenta con un procedimento stilistico soggettivo i momenti oggettivi dell'arrivo dell'Ospite. L'intrecciarsi dei due tipi di narrazione tende non solo ad un processo narrativo-stilistico comune, ma anche e soprattutto, a quell'unione cinematograficamente armonica e dialettica tra vita privata e vita pubblica, a quella ricerca definizionale di Mito e Storia che diventa luogo primario nel lavoro pasoliniano.

In un'intervista rilasciata ad una rivista di cinema nell'autunno del 1967 /due anni prima, quindi, della realizzazione di "Teorema"/ Pasolini cercava di offrire al lettore ed a se stesso una possibile definizione di poetica, ponendo però il tutto sul piano del possibile. Lontano da ogni forma di dogmatismo culturale, operava risposte riconvergendo in domande:

"Il segno, col cinema, riacquista la sua arcaica forza del suggerire eideticamente, attraverso la violenza fisica della sua riproduzione della realtà? /.../
E, per tornare a me, il passare dalla scrittura letteraria al cinema, è un caso di modernità estrema o di regresso? Ho detto che faccio il cinema per vivere secondo la mia filosofia, cioè la voglia di vivere vitalisticamente sempre al livello della realtà,

senza l'interruzione magico-simbolica del sistema di segni linguistico. Ma quali orrendi peccati comporta tale filosofia? Dovrò rendere conto, nella valle di Giosafat, del ripiegamento della mia coscienza davanti alle attrazioni, che si identificano, della tecnica e del mito?" 17

A tali domande la risposta non è lineare: si chiede, l'autore, se possa il cinema risultare "riproduzione della realtà" o se rappresenti processo evolutivo tendente al moderno il passaggio da una scrittura letteraria ad una scrittura cinematografica. Sono, queste risposte-domande, il prodotto di una sempre continua ricerca del "fare" poetico.

NOTE

1. P. P. Pasolini: La sceneggiatura come "struttura che vuol essere altra struttura", sta in Uccellacci e uccellini, Garzanti, Milano, 1966, p. 32.
2. I tre film componenti la trilogia della vita sono:
 - a/ Il Decameron /1971/
 - b/ I racconti di Canterbury /1972/
 - c/ Il fiore della mille e una notte /1974/.
3. P. P. Pasolini: Teorema, Garzanti, Milano, 1968.
4. P. P. Pasolini: La lingua scritta dell'azione, in "Nuovi Argomenti", n.s., n. 2 aprile-giugno, Roma, 1966, pp. 67-103.

È la relazione, tenuta da Pasolini, alla Tavola Rotonda della Mostra di Pesaro nel 1966. Gianfranco Bettetini, in Cinema: Lingua e struttura, Bompiani, Milano, 1968, così parla della teoria pasoliniana del cinema come lingua: "In Italia, P.P. Pasolini, dopo la sua prima proposta di un cinema di poesia, è andato via via maturando l'ipotesi di una semiologia del reale, affermando che l'azione deve essere considerata come il primo e principale dei linguaggi umani e che, di conseguenza, gli oggetti che compongono le diverse inquadrature sono le unità minime della lingua cinematografica: una lingua sui generis, quindi, assolutamente non codificabile e ricreata di volta in volta dall'autore della comunicazione filmica", p.72.
5. Sul concetto della parola LUCE nell'economia del "fare" pasoliniano, si consulti il bel lavoro di Sergio Arecco: P.P. Pasolini, Edizioni Partisan-Samona e Savelli, Roma 1972.

6. P. P. Pasolini: Alì dagli occhi azzurri, Garzanti, Milano, 1963.
7. Citazione da Pasolini, tratta dal risvolto della copertina di "Teorema" op. cit.
8. P.P. Pasolini, "Teorema" op. cit. p. 18.
9. P.P. Pasolini, "Teorema" op. cit. p. 10.
10. P.P. Pasolini, "Teorema" op. cit. pp. 20-21.
11. P.P. Pasolini, "Teorema" op. cit. pp. 190-191.
12. P.P. Pasolini, "Teorema" op. cit. pp. 106-107.
13. "Rieducazione al disordine e alla disobbedienza" e il titolo di un capitolo di "Teorema". Tema, questo della disobbedienza, costante nell'opera di Pasolini: in Porcile il figlio /Pierre Clementi/ uccide il Padre e trema di gioia; parricidio come rifiuto al padre.
14. P.P. Pasolini, "Teorema" p. 200.
15. E. Guidorizzi, La narrativa italiana e il cinema, Sansoni, Firenze, 1973, p. 72.
16. La musica nel cinema di Pasolini: è questo un argomento che potrebbe occupare largo spazio; non si vuole in questa sede tentare una problematica sull'inserimento di certi brani musicali nei luoghi cinematografici pasoliniani, solamente elencare qualche accostamento. Per cominciare Accattone e J. S. Bach, ed ancora Bach nel Vangelo, nella Sequenza del fiore di carta, o il Mozart di Teorema.
17. Intervista rilasciata da Pasolini alla rivista "Cinema e Film" anno I., n. 1, 1966.