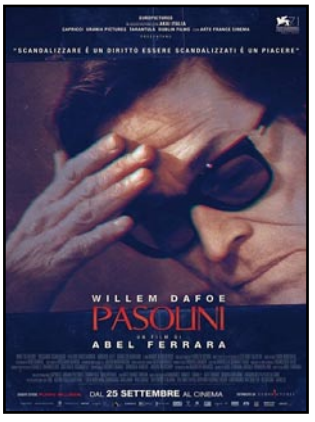
cinema »»» Pasolini e Leopardi "filmati"

L'autore dell'articolo si propone, di fronte a un coro di lodi elevate nei confronti del Giovane favoloso *dai mezzi di comunicazione di massa e da molti "intellettuali", di imitare per quanto sa e può il bambino (cattivo e anche un po' perfido) che fa notare che il re è nudo. La comparazione poi con* Pasolini *permette, anche in questo caso, di vedere come i* laudatores *di opere corrive cadano spesso in errore quando si tratta di raffinare i propri strumenti critici per affrontare un'opera con scopi un po' più alti di quelli del botteghino e che ha il coraggio di mettere piede nel tempio che, come si dovrebbe sapere, sorge a fianco del mercato.*

di Gigi Livio

Sui film biografici c'è da affrontare una questione preliminare che potremmo definire di metodo. E il nodo da sciogliere è se sia lecito, dal punto di vista di come si è strutturato nel tempo il film come "genere", affrontare *biograficamente* i poeti. Le vicende degli uomini d'azione possono essere tranquillamente trasposte in un film: la loro vita segue strade confinanti con quella struttura che, nella critica e nella teoria della letteratura e non solo, definiamo come "narrazione". La poesia e massime la poesia lirica, inutile dirlo, conosce un diverso campo dell'arte da cui la narrazione è esclusa. Questa breve nota di metodo non intende nemmeno lontanamente esaurire un problema così complesso ma semplicemente mettere in chiaro dati fondamentali e basilari su cui si baseranno le mie considerazioni sui due film biografici del titolo. Per prevenire una facile obiezione di fondo a questo mio schematizzare dirò semplicemente che anche quando la poesia è impegnata con la filosofia, la politica, il ragionamento sul mondo parte sempre da uno spunto che riguarda il soggetto che non tende a obiettivarsi ma a indagare il mondo a partire da sé: *La ginestra* e *Le ceneri di Gramsci* sono lì a testimoniare la verità del pensiero che tento di esprimere.

Il lettore avrà già capito che la mia risposta alla domanda se sia lecito fare film biografici sui poeti è un secco "no". Per gli uomini d'azione è un'altra questione e questa ipotesi esegetica può essere testimoniata da un capolavoro della cinematografia qual è *Quarto potere* di Orson Welles. Ma proprio l'aver richiamato alla memoria *Quarto potere* può servire per una seconda osservazione, sempre di metodo. È chiaro che al momento di lavorare a un film l'autore o gli autori (lascio qui cadere l'annosa questione su chi sia il vero autore di un'opera così complessa in cui intervengono molti e diversi elementi autorali) si pongano -perché sarebbe terribile non se lo ponessero- il problema della forma in cui deve essere realizzato il film, là dove la forma condensa una concezione dell'arte e del mondo.



Ed ecco che, e questa volta non schematizzo, non si aprono di fronte a chi vuole fare un film che tre strade: o quella che può essere definita, in modo

Le due locandine servono a intuire, se non proprio a capire (ci vorrebbe la visione integrale dei due film), la differenza di impostazione recitativa tra i due protagonisti. Lasciamo stare l'espediente, tutto da ufficio marketing, del volto rovesciato dell'attore che recita il ruolo di Leopardi: l'allusione al fatto che il film dovrebbe "rovesciare" la solita*, per gli autori del film non certo per la storia, interpretazione di Leopardi, è confutata nell'articolo. Qui è forse utile proporre una sorta di comparazione degli sguardi, per ciò che si può dire su immagini non del tutto pregnanti, tra i due attori, Elio Germano e Willem Dafoe. Lo sguardo che Germano usa per recitare la parte di Leopardi è uno sguardo un po', ma in altre inquadrature anche molto, "perso", tipico della tradizione basso romantica che legge il poeta come un individuo avulso dal mondo; ovviamente non è il caso di Leopardi, ma nemmeno di qualsiasi poeta della, restringiamo pure il campo, modernità: basterebbe pensare a un altro grandissimo e cioè a Baudelaire. Lo sguardo di Dafoe è offuscato dagli occhiali scuri e soltanto s'intravvede; ma tutto il primo piano è proprio in funzione di quello sguardo che traluce appena –in altre parti del film risulta molto evidente- e la mano, la posizione della testa, la mimica facciale mostrano ciò che esprime lo sguardo e cioè una malinconia senza fine ma virilmente accettata -è anche questa una caratteristica leopardiana, che* il giovane favoloso *non mette in luce- che non solo non esclude il poeta dal mondo ma che, al contrario, in questo mondo lo radica fortemente visto che lì è l'origine di quella malinconia. Il film non prende in considerazione direttamente Pasolini come poeta, ma sempre sottende alla 'messa in scena' del polemista e critico dei costumi il suo essere un poeta. Non* anche *un poeta, ma* proprio *un poeta che per il profondo legame che lo stringe al mondo, appunto, non può non farsi critico della società in cui vive (non stessimo parlando di due film bisognerebbe notare che, ancora una volta, ciò vale anche per Leopardi, ciascuno a suo modo ovviamente; e aggiungiamo pure Baudelaire).*

© 2014 L'Asino Vola info@lasinovola.it www.lasinovola.it

vago ma che serve a capire, naturalistica o quella che tende a realizzare una qualche forma di naturalismo critico o ancora quella della deformazione astrattiva. Welles sceglie chiaramente la strada del naturalismo critico che comporta di necessità una certa dose di astrazione e lo fa, giovane com'era, in modo magistrale continuamente in parte sfiorando e in parte affrontando il grottesco che trionferà anni dopo in quell'altro capolavoro che è *L'infernale Quinlan*. La via della deformazione astratta è piuttosto di pertinenza dell'avanguardia; e qui l'esempio si impone ed è quello della *Resistibile ascesa di Arturo Ui*. La vicenda politica dell'ascesa di Hitler al potere viene trasposta da Brecht, in una situazione gansteristica ambientata negli Stati Uniti e ciò permette all'autore una doppia astrazione: quella dei personaggi, che non debbono essere 'somiglianti' come nel caso dell'impostazione naturalistica, e quella che affronta le concezioni politiche con tutto ciò che vi è connesso che, astrattizzate e trasposte, possono essere illustrate in modo tanto più veridico quanto meno imitativo.

Gli autori del *Giovane favoloso* scelgono senza esitazioni e dubbi la strada che ho definito del naturalismo. Per evitare equivoci dico subito che questo termine, a amplissimo spettro semantico e storico, lo uso qui per designare un'opera che si prefigge di restituire la "verità" e la "realtà" di un personaggio storico. Evito qualsiasi discussione o approfondimento sui due termini virgolettati ché ci vorrebbe uno spazio assai ampio. Dico soltanto che posso cercare di spiegarmi meglio tenendo conto dell'appiattimento odierno del loro significato evocando il positivistico "La verità non ci sfuggirà!" dove per "verità", almeno in questo caso, s'intende ciò che è stato così come nell'esteriorità è stato.

Dopo tutte queste premesse potrei cavarmela a proposito di questo film con una battuta e dire che lo spettatore aduso a questo tipo di linguaggio avrà certamente rimpianto il fatto che il cinema degli odori non si sia imposto, quando è stato sperimentato ormai molti anni fa, perché così si sarebbe potuto sentire Leopardi che puzzava perché notoriamente non si lavava per paura delle correnti d'aria: "un fiato d'aura maligna", infatti.

Ma questa battuta non fa ridere e non perché non sia una bella battuta, questo non sta a me giudicarlo, ma perché non può non portare tracce della nera bile che ingorga i miei canali viscerali da quando, tre giorni fa, ho visto il film. Ma si può anche passare a parlare seriamente tanto la musica non cambia. E, per parlare seriamente, possiamo partire da un articolo di Curzio Maltese –persona ovviamente di tutto rispetto e non solo dal punto di vista politico- che si intitola proprio, cito a memoria perché non ho sottomano il giornale, *Si può filmare la poesia?* La risposta di Maltese era "sì" e per lui *Il giovane favoloso* sarebbe riuscito nell'intento. Questa linea esegetica è stata seguita da molte altre cronache cinematografiche che si sono potute leggere sia nei giorni della presentazione a Venezia sia in quelli della uscita nelle sale. Anche qui mi salta l'uzzolo di fare una battuta: non è vero che la critica sia morta ma piuttosto è evidente che sono morti i critici.

E, pur ammettendo che la cosiddetta "critica" giornalistica, sia teatrale che cinematografica, ha sempre avuto un contatto diretto con l'industria dello spettacolo e quindi non è mai stata libera (le eccezioni, Gramsci e Gobetti per esempio, ma che esempio!, al solito confermano la regola) dalle esigenze del mercato, bisogna ammettere che in questo caso ha veramente esagerato e continua a esagerare. E, allora, per non farla tanto lunga visto che già l'ho fatta e la sto facendo, adotterò il criterio della critica *iuxta propria principia* cercando di mettermi nell'ottica degli autori del film. Da questo punto di vista dove tutto deve essere "vero" -nel senso dato a questo termine da quello che ho definito naturalismo, pur con tutte le riserve del caso-, a partire dai luoghi (Recanati, Firenze, Roma, Napoli), cosa mai vorrà dire la sequenza del bordello napoletano, con tanto di femminiello che c'entra come i cavoli a merenda, o l'eruzione del Vesuvio che permette anche a questo film di usare gli effetti speciali oggi tanto di moda e sortisce un risultato decisamente kitsch o, ancora, vedere Leopardi che inveisce contro la natura simboleggiata in una gigantesca statua che ha le sembianze della madre? (Lascio cadere e affido agli psicanalisti la parziale riabilitazione del Padre, il codino Monaldo, e lo spostamento sulla Madre di tutta la malvagità della Famiglia nei confronti del povero giovine). Ma, ovviamente su questa strada si potrebbe continuare e chiedersi come mai, in questo "tutto vero", Leopardi dica "sàlubre" e pronunci in inglese "absent" visto che certamente avrà detto "salùbre" e, anche questo va senza che lo si dica, con tutta probabilità "abstract" l'avrà pronunciato in francese. Ma lasciamo stare questi rilievi che una società tutta arresa al mercato potrebbe giudicare, e giudicherà, frutto di una mentalità da vecchio accademico e pure parruccone non del tutto a torto perché di fronte all'imbecillità dei tempi io mi scelgo volentieri questa parte che è la parte del nuovo, quello vero; e chi non lo capisce peggio per lui, se sà (Petrolini).

© 2014 L'Asino Vola info@lasinovola.it www.lasinovola.it

Veniamo ora però a un punto, che eleggo come *mise en abîme* della mia interpretazione del film proprio *iuxta* eccetera. A un certo punto Leopardi è con Fanny Targioni Tozzetti; stanno parlando quando arrivano i bambini che lei abbraccia e bacia. Elio Germano ha il solito atteggiamento tra sognante e straniato dal mondo –è l'immagine del poeta trasmessa dal basso, e tardo, romanticismo recuperata dal ciarpame della storia– e li, ma in effetti *la*, guarda. Ora, la pellicola è basato su cose leopardiane, lettere, poesie, prose, e in questo senso potrebbe essere giudicata filologicamente corretta anche se bisognerebbe approfondire la scelta di questi brani perché la scelta non è mai neutra. Lasciamo cadere anche questo argomento ma non certo quello, siamo di fronte a un'opera di finzione basata sulla visione e quindi anche e soprattutto sull'agire degli attori, costituito dal modo in cui viene detta una determinata citazione. Fermiamoci a due elementi che riguardano l'*interpretazione* della citazione: il contesto e il modo, appunto, in cui viene detto il lacerto leopardiano. Del primo elemento si è ormai detto: il contesto è dunque quello "naturalistico"; il secondo punto riguarda invece direttamente l'esegesi delle arti della visione perché un attore ha sempre un modo di dire un testo particolare che comporta, appunto, un'*interpretazione* del testo. Dunque, si diceva dell'incontro con Fanny e i bambini. Gli autori si sono chiaramente ispirati a *Aspasia* dove quell'incontro è accennato ("accennato" non "descritto" se no si tratterebbe di prosa narrativa). Qui si dovrebbero citare almeno, e dico "almeno" perché sarebbe necessario rileggere tutto il canto, i versi 10-32 dove il poeta vagheggia "l'angelica tua forma, inchino il fianco/ sovra nitide pelli, e circonfusa/ d'arcana voluttà" e indica la donna quale "dotta/ allettatrice" e questo essere "allettatrice" e per di più "dotta" lo attribuisce al fatto che, *davanti a lui che la osserva pieno di desiderio*, "fervidi sonanti/baci scoccavi nelle curve labbra/ de' tuoi bambini, il niveo collo/ intanto porgendo, e lor di tue cagioni ignari/ con la man leggiadrissima stringevi/ al seno ascoso e desiato": siamo di fronte a un'espansione d'animo sublimemente e palesemente erotica stimolata dalla "dotta allettatrice" e che è dotta, e cioè ben conscia di cosa sta facendo anche se, o proprio perché, i bambini sono "ignari" delle "tue [vere] cagioni" e cioè del motivo per cui agisce così scoccando baci "nelle" loro "curve labbra" e con la bellissima mano stringendoli "al seno ascoso e desiato", dai bambini certamente ma soprattutto dal poeta. E così "l'angelica tua forma" va chiaramente intesa in senso antifrastico. Questa è grande poesia; ma la poesia evoca stati d'animo e non racconta. Infatti, la scena cui mi riferisco, nel film che data l'impostazione non può sfuggire alla narratività, diviene piatta e banale e non trasmette alcunché e il regista, per dare un minimo significato alla sua narrazione, deve aggrapparsi alla gelosia di Leopardi per un Ranieri nel film, come nella realtà peraltro, assai fisicamente prestante: a questo punto, come per incanto, ma l'incanto non c'entra un bel niente visto che si tratta di una ben precisa scelta formale e stilistica, la poesia svanisce.

Ma Elio Germano recita anche poesie di Leopardi. (E come non potrebbe dato sempre l'impianto stilistico del film che lega meccanicamente la poesia alla vita dell'autore?) Lasciamo ancora una volta cadere un altro problema e cioè quello della recitazione delle poesie in qualsiasi situazione avvenga, sia inserita all'interno di una narrazione, come è il nostro caso, sia che invece costituisca uno spettacolo a sé. E veniamo all'*Infinito* che Leopardi recita semisdraiato in un paesaggio dove se non c'è la famosa "siepe" sono però ben presenti le "piante" della comparazione altrettanto ben nota. L'atteggiamento è il solito, tra il trasognato e l'essere dimentico di sé. Mi soffermerò su un particolare che ancora una volta eleggo a *mise en abîme* di quella sequenza per cercare di mettere a fuoco il mio pensiero. Arrivato al "sedendo e mirando", Germano fa una breve pausa dopo il primo termine poi sgrana gli occhi e guarda, guarda proprio con lo sguardo di chi mira, manco a dirlo, l'infinito. Adesso ricorro alla nota di uno di quei libri scolastici con cui amano prendersela molti "critici" particolarmente in questa occasione scrivendo che *Il giovane favoloso* farebbe, secondo loro, piazza pulita proprio delle interpretazioni scolastiche di Leopardi e della deformazione e riduzione cui, sempre secondo loro, sottoporrebbero l'opera del poeta. Ecco: "*Mirare* indica un guardare immaginando con la vista interiore, un 'crearsi nell'immaginazione' (Petronio)"; subito dopo, sempre in questa nota, troviamo una citazione dello *Zibaldone* datata 28 luglio 1820, *L'infinito* era stato composto l'anno prima, che sono costretto a citare per intero: "L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in un spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe, se la sua vista si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario". Ecco, dunque, ciò che scrivono i libri scolastici: sarebbe bastato agli autori leggere per capire che quello sguardo più o meno perso proprio non ci sta. Certo, a questo punto gli autori avrebbero anche dovuto mettere in crisi la loro cifra stilistica dal momento che, *naturalisticamente*, chi "mira" guarda, ma la narrazione ha i suoi diritti; non ricordo bene chi ha detto, forse Valéry, che chi imprende a scrivere un romanzo deve sapere che prima o poi dovrà scrivere: "Ed egli chiuse la porta".

Ci sarebbe poi da soffermarsi su come vengono dette le poesie leopardiane, questa e altre tra cui brani

© 2014 L'Asino Vola info@lasinovola.it www.lasinovola.it

della *Ginestra* ma, ancora una volta, i limiti di spazio mi costringono a passare oltre. Veniamo, dunque, alla recitazione: tutti dicono che Elio Germano è bravo, bravissimo, eccellente, eccetera. A quale scala di valori si riferiscono? Io posso benissimo dire che una lumaca corre, ammesso che una lumaca possa correre, più veloce di un cavallo ma basta farmi notare che esistono i cronometri, e un tempo le clessidre, e la mia affermazione non vale più nulla. Quello che conta è il punto di riferimento, il metro per misurare la bravura di un attore. Anche in questo caso abbiamo tre poetiche generali di cui bisogna tenere conto: quella naturalistica imperante dalla seconda metà dell'ottocento prima in teatro e poi tanto in questo quanto nel cinema; quella che ancora una volta voglio definire del naturalismo critico che viene declinato di volta in volta da attori che assumono il naturalismo, e cioè il doversi identificare in un personaggio, come base ma che poi agiscono all'interno, ciascuno a suo modo, di questa poetica e infine quella dell'attore che rifiuta il personaggio -e anche in questo caso si tratterà di vedere poi di volta in volta come ciascun attore che si rifà a questa metodologia artistica come *e fino a che punto* la realizza- e ritiene che l'attore debba mostrare sulla scena tutto un mondo che si compendia nell'esibizione di un sé-mondo.

Lasciamo stare quest'ultima posizione, qui ovviamente solo accennata, perché è quella dell'avanguardia oggi decisamente più ignorata che sconfitta –fosse stata sconfitta da un'opposizione frontale, mi riferisco al campo dell'arte naturalmente, ci sarebbe stato scontro e qualsiasi scontro è sempre fertile perché porta con sé approfondimenti, esplicitazione di poetiche artistiche e critiche, eccetera; ma questa società rifiuta lo scontro perché teme il confronto- direttamente dal Mercato, il dio degli intellettuali del nostro tempo, senza più pudori e velamenti come succedeva un tempo. Mercato che premia la prima posizione e cioè quella che con una certa approssimazione definisco naturalistica. La bravura di Elio Germano, dunque, è una bravura appunto immersa in questa dimensione dove ciò che conta non è fare il personaggio ma essere il personaggio per raggiungere una *credibilità*, parola terribile, quanto più possibile vicina al cento per cento nei confronti dello spettatore.

Ecco dunque lo stesso attore: "Credo che l'attore debba guardarsi prima, quando si prepara, ma che non debba guardarsi mentre interpreta: deve essere. Ci sarò riuscito, con Leopardi?". Quell'"essere" è decisamente rivelatore della poetica di cui dicevo (lascio cadere il riferimento, nascosto in questo dire, concettualmente sbagliato, a attore tanto più grande di lui) perché è proprio lì, nel divenire il personaggio fino al punto di essere quel personaggio, che si gioca la *credibilità* dell'attore naturalistico. A questo punto però, e sempre *iuxta principia*, si impone, come in qualsiasi tentativo esegetico di un'opera –la recitazione è un'opera, un testo- il riferimento a altri attori che hanno impostato la propria recitazione secondo questa poetica. Il pensiero va subito a Mastroianni che ne è il campione –e restiamo pure in Italia dove la pianta del grande attore, almeno fino a quelli della mia generazione, non era ancora estinta- nel senso di colui che ha raggiunto la massima altezza in questo campo. La credibilità di Mastroianni era straordinaria; egli riusciva a essere, almeno fino a un certo punto visto che l'essere naturalistico non può mai raggiungere il cento per cento (lascio cadere il discorso troppo lungo e complesso sul fatto che qualsiasi operazione che pretenda di usare i mezzi dell'arte è sempre comunque finzione), con una *disinvoltura* che poteva attrarre anche chi non condivideva affatto la sua poetica attorica perché estremamente piacevole e gradevole secondo i parametri di chi nell'arte cerca l'armonia e non la dissonanza (che vuol dire armonia col mondo così com'è anziché dissonanza che porta alla critica e al rifiuto dello stesso). Ma se non possiamo non dirci cristiani come potremmo fingere di ignorare che la nostra educazione estetica è stata proprio quella e che solo uno sforzo culturale *contronatura* ci ha poi portati a essere altra cosa addirittura opposta a questa? I residui di quella cultura in cui siamo nati ci permettono di apprezzare Mastroianni, e di considerarlo "piacevole", come permettevano a Brecht –mi rendo conto che l'esempio, se qualche lettore dovesse scambiarlo per un paragone, è troppo alto per me; ma noi possiamo esemplificare solo sui grandi uomini che, almeno un po', conosciamo- di apprezzare i romanzi polizieschi che leggeva, almeno nel periodo statunitense, a letto la sera prima di addormentarsi.

Dunque, e senza più che mi perda in lunghi e troppo articolati discorsi, come la mettiamo se poniamo Germano a petto di Mastroianni? Ecco che già qui quella supposta grandezza tende a ridursi molto. Ma poi ci sono gli altri, quelli che frequentando la poetica del naturalismo critico mostrano, sempre ciascuno a suo modo, un certo grado di consapevolezza di ciò che stanno facendo e di come lo stanno facendo. Anche qui abbiamo un esempio italiano molto alto ed è quello di Gian Maria Volonté (un'altra cosa da lasciar cadere è quella di togliere a esempio Tognazzi perché in lui l'uso del grottesco è pressoché costante in tutti i suoi film e, con tutte le cautele del caso, lo porta fuori almeno in gran parte dalla poetica recitativa naturalistica). E dove lo mettiamo Germano in confronto a Volonté? Lasciamo stare quella qualità dell'attore che approssimativamente, e rischiando fraintendimenti, possiamo definire 'talento', quella così

© 2014 L'Asino Vola info@lasinovola.it www.lasinovola.it

icasticamente definita da Welles come la quantità d'aria che un attore sposta intorno a sé; ma riferendoci proprio all'efficacia recitativa, perché in tutto il film non scorgiamo mai l'ombra del salutifero dubbio in ciò che Germano sta facendo? Egli è tutto teso a mostrarci, in modo naturalistico, il dolore di un povero giovine offeso dalla natura che non si rende nemmeno conto, il lettore mi scusi la battutaccia così spudoratamente naturalistica ma tant'è: la cifra formale del film non l'ho scelta certo io, che sulla base della sua concezione della recitazione dovrebbe essere di bassa statura, molto bassa, com'era Leopardi.

Dopo la battutaccia eccessivamente *iuxta* eccetera si può tornare seri e affermare che un film sulla vita di Leopardi non si deve proprio fare anche perché questo poeta della modernità, uno dei due o tre più grandi, ebbe una vita che si risolse tutta nella sua poesia e la poesia non può divenire una narrazione checché ne pensino Maltese e il suo mentore Bertolucci. Per la sua vita ci si potrebbe limitare a dire ciò che della sua sessualità scrisse Ranieri e cioè che il grande poeta scese nella tomba vergine com'era nella culla. E se le cose stanno così, e poveretto lui dovettero proprio stare così, di che vita mai si sarà trattata? E poi, proprio in fine di questo discorso abbastanza inutile per chi conosce e ama profondamente la poesia leopardiana, c'è sempre Pirandello che più volte disse che la vita o la si vive o la si scrive. Leopardi la scrisse; e questo, per chi sa intendere, è tutto.

Ma quali sono i limiti al cattivo gusto della narrazione cinematografica naturalistica nessuno può dire. Qui, infatti, con esemplare mancanza di coerenza stilistica ci troviamo anche di fronte a una scena da film "de paura". Silvia, per Leopardi, è una voce, un canto e nemmeno un canto vero e proprio ma un canto evocato nella memoria, vago, indefinito come è coerente con la poetica leopardiana. Ricorro ancora a uno dei vituperati libri scolastici per far sì di cercare di trasmettere, per quanto so e posso, la mia idea: "Questa sobrietà della raffigurazione, questa estrema vaghezza, non sono casuali: corrispondono a una precisa poetica leopardiana, la tendenza al vago e indefinito, in cui, secondo il poeta, consiste il bello e il piacevole delle cose, e soprattutto della poesia, perché stimola l'immaginazione, dà l'illusione di quell'infinito a cui perpetuamente l'uomo aspira, allontana dalla realtà, dal 'vero', che è doloroso e brutto ('tutto il vero è brutto', si legge nello *Zibaldone* nell'agosto 1821)". Qui invece, nel film, Silvia è vera-vera, una bella ragazza che *si vede* più che sentire e che Leopardi e il fratello aiutano anche per strada a raccogliere le nocciole cadute dalla sua cesta con tanto di sguardi pudichi, ma allusivi, scambiati tra il poeta e la ragazza. Se gli autori del film avessero letto ciò che ho appena citato e ciò che viene dopo e che non posso riportare perché sto già andando troppo oltre i limiti in cui intendiamo mantenere i nostri (umili nel caso mio) ragionamenti, forse non avrebbero fatto un film così pesantemente narrativo dove la vaghezza e l'indefinito non possono avere spazio (o, questa dimensione, è stata riservata allo sguardo imbambolato dell'attore che recita Leopardi? Così sarebbe peggio). Ma certo l'intrepidezza narrativa non s'arresta qui e quando Leopardi va a vedere l'imbaramento della ragazza, questa apre gli occhi e gli sorride. Qui veramente si passa il segno dell'incoerenza, sempre all'interno di una poetica naturalistica, con un morto che sorride; ma, soprattutto si passa il segno del buon gusto, ammesso che questa parola abbia oggi ancora un significato condiviso.

Un'altra incoerenza è di tipo diciamo così filosofico: questo film è un classico prodotto della società e delle cultura postmoderne nel suo azzerare la storia, quella vera –e qui il termine è usato senza virgolette- e sostituirla con una "verità" soltanto formale: vogliamo ricordare, anche se il ricordo è sgradevole, la "verità" con cui vengono riportati certi particolari "imbarazzanti" come la difficoltà a mingere del giovane Leopardi con tanto di Monaldo che lo aiuta a richiudersi la patta dei pantaloni e poi deve asciugarsi le dita con un fazzoletto di fine batista? Ma non è la "leggerezza" una cifra fondante della cultura, si fa per dire, postmoderna (la "leggerezza" è molto utile a evitare i ragionamenti complessi che, per loro natura, non sono affatto leggeri ma che tendono alla verità, quella verità che i postmoderni odiano con grande soddisfazione dei padroni che anche se rubricati come "imprenditori" sono sempre i padroni)? E cosa c'è di "leggero" in un morto che sorride? Film "de paura", proprio.

Cara lettrice e gentile lettore, mi scuso con voi e mi avvio alla conclusione della prima parte di questi miei appunti. Paolo Bertinetti, storico e critico della letteratura inglese ha proposto, in una sua molto bella prefazione a tutto il teatro di Beckett, un accostamento a Leopardi. Dopo aver riportato la ben nota scena di *Finale di partita* in cui Hamm dice di avere conosciuto un pazzo che credeva che la fine del mondo ci fosse già stata e di fronte a un paesaggio ricco di bellezza vedeva solo ceneri, Bertinetti commenta: "i segni esteriori di un mondo in cui le persone 'normali' vedono ancora la bellezza non devono ingannarci su cosa si nasconde dietro la facciata: la realtà, come in fondo già dichiarava la leopardiana 'infinita vanità

© 2014 L'Asino Vola info@lasinovola.it www.lasinovola.it

del tutto', è fatta soltanto di ceneri" [in S. Beckett, *Teatro completo*, Torino, Einaudi – Gallimard, p.XXXI]. Ora Leopardi: "Al gener nostro il fato/ non donò che il morire. Omai disprezza/ Te, la natura, il brutto/ Poter che, ascoso, a comun danno impera,/ E l'infinita vanità del tutto". Ecco il commento di un importante critico della generazione precedente alla mia, Giuseppe De Robertis, in un libro del 1954 non strettamente scolastico ma che il mio professore di liceo ci fece acquistare come ausilio e completamento dell'antologia della letteratura italiana: "Ecco come quel *tutto* è a poco a poco annullato e negato, con l'astrattezza assoluta solita nel Leopardi"; infatti e ancora una volta.

Il rimando a Beckett, proposto da Bertinetti, è estremamente pertinente proprio perché mette in evidenza il possibile accostamento tra Leopardi e lo scrittore dublinese sul tema del nulla per cui il "tutto" sfuma in una lontananza infinita irraggiungibile all'uomo. Il canto da cui ho citato è probabilmente del 1835 mentre *A Silvia* è stato composto sette anni prima. Ricorriamo al solito libro scolastico: "la memoria richiama dal passato immagini di giovinezza, bellezza, gioia; ma quelle immagini si proiettano come su uno sfondo d'ombra. Anche per questo nella poesia leopardiana la realtà appare così rarefatta, *smaterializzata*. Non solo quelle immagini sono fantasmi dell'immaginazione e della memoria, ma sono ulteriormente assottigliate dalla consapevolezza del fatto che tutto è nulla". Lasciamo stare la smaterializzazione, da me messa in corsivo, che conferma ciò che ho già detto a proposito della figura di Silvia; qui, ciò che ora conta, è la consapevolezza leopardiana del fatto che tutto è nulla. Non è una consapevolezza cui giunge Leopardi nel '27 perché già prima, nel '19 quando ha ventun anni, una lettera a Giordani (metto qui, in forma parentetica, un discorso che dovrebbe essere ben più lungo e articolato: Valerio Binasco è l'unico attore del film che si apre a un tipo di recitazione vicina a ciò che ho definito naturalismo critico; ma il mio non nascosto elogio si perde tra la marea dei giudizi dei "critici" per cui in questo film gli attori sarebbero tutti bravissimi) rivela lo stesso pensiero.

E' una lettera dove Leopardi dice della sua malattia agli occhi -scena che compare anche nel film dove però si vede solo il dolore di un povero giovine sdraiato sul letto con una benda sugli occhi- in parte riportata in un libro scolastico; ecco il punto che ci interessa: "Questa è la prima volta che la noia non solamente mi opprime e stanca, ma mi affanna e lacera come un dolor gravissimo, e sono così spaventato della vanità di tutte le cose, e della condizione degli uomini, morte tutte le passioni, come sono spente nell'animo mio, che ne vo fuori di me, considerando ch'è un niente anche la mia disperazione". Fin qui Leopardi. Ora vediamo il commento: "Compare qui, con accenti fermi ed essenziali, degni dei momenti più alti della poesia leopardiana, un motivo centrale, quello del nulla, insieme con il motivo ad esso collegato della noia". (Al solito lascio qui cadere un altro accostamento che si potrebbe fare tra la noia leopardiana e lo *spleen* baudelairiano magari citando la folgorante storicizzazione benjaminiana: "Il nuovo fermento che penetrando nel *taedium vitae* lo trasforma in *spleen* è l'autoestraniazione"). Il nulla, quindi, e la noia: sono filmabili questi temi e per di più in un film a impianto narrativo? Lascio alla mia lettrice e al mio lettore la risposta ma non senza cercare di chiarire un punto in cui si affronta un problema di metodo. Infatti non è la prima volta che scrivo "in un film a impianto narrativo"; questa limitazione è dovuta a un fatto ben preciso e cioè alla mia convinzione che esista la possibilità, rinunciando alla narratività, di eleggere questi temi a materia di un film. Ma qui, cari lettori, in questo momento mi viene in mente un esempio solo ed è *Film* di Beckett (sì, lo so, cari *cinéphiles* sulle locandine non è lui il regista). Rispondo poi, anticipatamente, a un'obiezione che mi si può avanzare: ma questo sentire, nel senso di "sentimento", legato all'infinita vanità del tutto non è proprio Beckett che lo realizza artisticamente in *Finale di partita*? Certo, ma quel dramma è appunto di Beckett: per fare ciò che è riuscito a fare Beckett, e prima di lui Leopardi, bisogna essere o Beckett o Leopardi; il che, come si può ben capire, non è cosa da tutti i giorni.

Nella parte napoletana del film, e quindi nell'ultimo periodo della vita del poeta, in cui Leopardi in un bar, dove tutto storto –poverino!- sta mangiando un gelato che pure i medici gli hanno proibito, inveisce contro chi attribuisce il suo pessimismo e il suo ateismo alla malattia e alla deformità che lo seguono da tutta la vita. Uscendo dal cinema, il mio compagno di avventura, un giovane studioso di cinema assai avveduto e molto promettente, mi fa notare che quella scena contraddice tutto il film. Osservazione molto acuta visto che si tratta di un film mieloso e lapposo (lo sapevo: il computer me lo segna come errore: ma sfogliati le cronache teatrali di Gramsci, benedetto mezzo di scrittura e elaborazione dati di massa; comunque ti risparmio la fatica: *Battaglia*, vol.VIII, p.767, in alto a sinistra) tutto basato sulle disgrazie di quello che, nella mente degli autori e degli attori con l'eccezione di cui ho detto, è un "povero giovine" molto infelice. E poiché non è la prima volta che uso questa locuzione vorrei fosse ben chiaro che non intendo affatto sminuire la disgrazie di Leopardi e di quelli come lui, né tantomeno l'infelicità che una simile situazione

© 2014 L'Asino Vola info@lasinovola.it www.lasinovola.it

comporta, ma, nel caso del poeta, mi sembra sia più importante ricordarlo per il suo coraggio e la sua grande forza spirituale che lo portarono a concepire, riscattando così la sua disgrazia fisica, pensieri talmente ricchi e profondi che egli seppe trasformare in poesia altissima destinati a rimanere nel tempo e che, comunque vadano le cose in futuro, giungono fino a noi consapevoli di poter attingere lì, o anche lì, la forza di non ergerci "con forsennato orgoglio inver le stelle" per consolarci del "basso stato e frale" in cui siamo "non per virtù ma per fortuna".

Ma anche in questo caso: perché ritardare di tanto quella dichiarazione visto che la consapevolezza leopardiana di aver maturato quel tipo di ideologia risale a molto ma molto prima? Certo anticipare troppo quella consapevolezza, se ha ragione come ha ragione il mio giovane amico, avrebbe voluto dire che tutto il film è falso a partire dalle sue basi, e cioè dalla scelta della forma in cui girarlo, come abbiamo già visto in precedenza, nonché dell'ideologia che vi è sottesa. Ancora una volta ricorro, è ovvio che lo faccio volutamente, al libro scolastico da cui ho già citato. Siamo ancora al commento alla lettera a Giordani del 1819: "La lettera è l'esempio più eloquente di come le sofferenze fisiche e psichiche non siano la *causa* del pessimismo leopardiano (come hanno preteso tante interpretazioni *volgari* della sua opera, da Tommaseo a Croce), ma solo lo stimolo esterno a grandi riflessioni filosofiche, l'occasione per la presa di coscienza di verità fondamentali". ("Causa" è scritto in corsivo dall'autore del brano mentre il corsivo di "volgari" è mio.) E basta così: penso che le citazioni che ho trascritto, utili proprio dal punto di vista "scientifico" al mio argomentare, servano perfettamente a confutare i "critici" entusiasti di così grave e pesante fraintendimento. Sono molti quelli che hanno scritto su questo argomento; ne citerò uno solo di cui taccio il nome perché il giornale su cui pubblica ha tutta la mia stima ed è il mio giornale, l'unico che di questi tempi riesca a leggere; ecco: "Il Leopardi di Martone non è quello dei libri di testo, e questo film dovrebbe essere visto da tutti gli studenti delle scuole". Poveri ragazzi e ragazze già ampiamente rincitrulliti, e non per colpa loro ma di chi gli ha preparato questa bella società in cui non per virtù ma per fortuna sono stati gettati, da tanti "prodotti" emessi e immessi a forza nel loro cervello dai mezzi di comunicazione di massa, diamogli anche questo film al posto dei libri scolastici che cercano di indagare, come abbiamo visto, la verità della sua poesia, così sono fritti del tutto e trionfa il *mid-cult*, ma quello dei nostri tempi perché, al confronto del *Giovane favoloso*, *Il vecchio e il mare* non solo appartiene alla cultura alta ma è anche un capolavoro come romanzo. Padre, perdona loro perché non sanno quello che fanno: ma se non sanno quello che fanno perché scrivono?

Caro lettore sono giunto finalmente alla fine. Permettimi però ancora un'osservazione. Sono, o dovrebbero essere, ben noti i versi in cui Leopardi irride all'oblio che egli prevede attendere sé e la sua opera nei tempi futuri perché "troppo all'età propria increbbe". Facile dire che Leopardi aveva torto visto che oggi non c'è chi non sappia, almeno a un dipresso, chi sia stato. Facile ma terribilmente superficiale. Forse non c'è poeta tra i grandi della letteratura italiana più frainteso e, comunque, in un modo o nell'altro più osteggiato. Anche questo film fa parte del modo di fraintendere la sua grandezza poetica e di pensatore. Perché l'oblio è almeno di due tipi: la dimenticanza vera e propria o quella che si maschera sotto il fraintendimento costante e la distorsione. E giudichi il lettore quale dei due oblii sia non tanto il peggiore quanto il più grave e il più difficile da smascherare; infatti il pensiero dominante, la doxa, non potendo negare la grandezza di Leopardi, ipocritamente la attribuisce a elementi che nulla hanno a che fare con quella grandezza. (Eccomi nella veste di parruccone accademico: vogliamo ricordare il Leopardi *naturaliter* cristiano di Fogazzaro? E mi si dica pure: "Cosa ce ne facciamo oggi di Fogazzaro"? La risposta è semplice: nulla perché per una volta la ragione dei vincitori coincide con quella dei vinti e per Fogazzaro non è necessario passare a contrappelo la storia. Ma la vera domanda è: siamo poi così convinti che quell'ideologia, quella fogazzariana intendo, non sia ancora viva? E che dire del Leopardi di Croce? E, anche qui, è poi sicuro che nell'epoca postmoderna l'ideologia crociana sia morta? O è tranquillamente risorta proprio perché non era affatto morta ma solo in catalessi?).

Se gli spunti di analisi del *Giovane favoloso* hanno occupato un bel po' di spazio, molto meno ne prenderanno quelli su *Pasolini*. Intanto una spiegazione del titolo di questi appunti: titolo che, facendo precedere Pasolini a Leopardi, non segue l'ordine cronologico e nemmeno quello alfabetico, né certamente, almeno per me ma è un'opinione condivisa, quello della grandezza poetica. Semplicemente, poiché qui si parla di cinema, il titolo anticipa un giudizio sui due lavori. E, proprio per mantenere ferme le riserve di metodo fatte all'inizio sui film biografici, noterò prima di tutto che Pasolini, a differenza di Leopardi, fu certamente un poeta ma anche tante altre cose come ben si sa. Il primo pregio del film è quello di avere affrontato soltanto uno di questi aspetti e cioè quello del critico della società, che potrebbe risultare nel tempo –il

© 2014 L'Asino Vola info@lasinovola.it www.lasinovola.it

condizionale è d'obbligo perché non sono uno storico della letteratura e perché, comunque, su questo punto anche gli specialisti non sono d'accordo- non dico la più importante branca della sua attività, ma quella che resisterà meglio allo scorrere degli anni con i film, ovviamente e naturalmente per ragioni tecniche.

E infatti Pasolini fu anche un uomo d'azione che infiammò il suo periodo storico con polemiche, con scontri anche con i tribunali, dove era difficilmente distinguibile l'apporto critico del polemista insofferente della miseria del suo tempo e quello del poeta in tutti i generi in cui egli tentò di trasferire la sua idea di poesia. La scelta di Abel Ferrara -non certo unico autore del film ma promotore dello stesso se la locandina recita: "Da un'idea di Abel Ferrara", e comunque quello che lo girò- è una scelta che è giusto giudicare rigorosa: il Pasolini che ci fa vedere è il polemista insofferente del filisteismo e della banalità dei tempi in cui vive, ma che vive fino in fondo con una strana, e penniana (c'è nel film la battuta a proposito del Nobel a Montale in cui egli dice di darlo a Penna perché è lui il poeta del suo tempo; ovviamente, ho detto del filisteismo del tempo, di quel tempo e di questo qui e ora, ma questa affermazione, che fu allora liquidata non solo dagli accademici come frutto del 'solito' estremismo di Pasolini, andrebbe invece ripensata a fondo nel suo nucleo di verità), gioia di vivere e comunque con un forte desiderio di riscattare il male di vivere –ontologico- con un tentativo spasmodico, occupandosi degli altri e non certo dei privilegiati dal caso o dalla loro ferinità, di giovare a quel mondo in cui, come sempre non per volere ma per fortuna, si è trovato a operare.

Ed è questo il Pasolini che trasferiscono in film più persone come afferma Willem Dafoe in una sua intervista: "Il lavoro sullo script è stato un lavoro di gruppo, con il regista e Maurizio Braucci [lo sceneggiatore]". È chiaro però che a questo punto non posso sottrarmi al discorso sul naturalismo affrontato prima. Anche questo è un film a impostazione naturalistica, ma di un particolare tipo di naturalismo che si inclina verso quello che ho definito come naturalismo critico.

Partiamo dunque dalla trama e notiamo immediatamente che, a petto della consueta narrazione naturalistica basata sulla continuità del racconto, il film spezza questa continuità con l'inserzione di momenti messi in cinema di *Petrolio* e del progettato e non realizzato *Porno-Teo-Kolossal*. Lasciamo stare il discorso, che sarebbe troppo lungo, sul valore cinematografico di queste inserzioni: rimane però il fatto che lo spettatore è salutarmente spiazzato, anche se forse non straniato, e invitato a ragionare su ciò che sta vedendo allontanando così, anche se non rifiutando del tutto, l'immedesimazione nell'attore e nel personaggio.

C'è poi Dafoe, attore con trascorsi giovanili interessanti e non banali, che recita il ruolo impegnativo in modo particolare. A sentire come egli parla, nell'intervista di cui ho detto sopra, sembra allineato al solito schema naturalistico della immedesimazione e della credibilità; ma sembra, appunto. Ecco: "Entrare nel personaggio ha generato una specie di transfert –e anche questo non ti sembri eccessivo, totalizzante, più di quanto non lo sia stato nella realtà-, entrare nel personaggio, nell'uomo, nello scrittore è stato per me certamente un punto di arrivo e alla fine ho avvertito sulla pelle il suo coraggio". Lasciamo stare l'ultima frase che mette in luce come grazie allo studio per "entrare" in un personaggio, un personaggio quale è stato Pasolini, si possa arricchire la propria personalità. Questo, semmai, mette in rilievo la funzione pedagogica della recitazione che può essere fertile dal punto di vista didattico (penso, ovviamente, ma lascio subito cadere anche questa volta, al teatro didattico di Brecht). L'inciso nel dire dell'attore è però ancora più interessante perché smorza la possibilità che l'interlocutore possa cadere nell'errore indotto da quel "transfert" che può sembrare "eccessivo, totalizzante" mentre così non è stato nella realtà.

Qui Dafoe, attore colto e non semplice prestatore d'opera e cioè d'un corpo e di una voce, ci fa capire, anche se forse non gli è chiaro del tutto poiché non lo esplicita, che egli non intende rinunciare alla sua capacità di fingere e quindi attraverso la finzione mettere in scena *anche* i propri convincimenti che riguardano l'arte della recitazione e la vita: l'ultima frase del brano d'intervista riportato va inteso proprio in questo senso. Il risultato di questo pensiero è ben evidente nel fatto che Dafoe non "diviene" Pasolini e certamente non "è" Pasolini, ma che lo recita, con forte passione e aderenza alla sua lettura di Pasolini, a come egli l'ha inteso, ma mai divenendo Pasolini fino in fondo. Naturalismo critico, dunque, fin qui per ciò che riguarda la recitazione.

Poi c'è la regia. Lo stile di ripresa di Ferrara è noto ed è pensiero comune che non possa essere rubricato come naturalistico tout court. Qui, questo stile di ripresa, consegue effetti interessanti perché alleando-

© 2014 L'Asino Vola info@lasinovola.it www.lasinovola.it

si alla scelta formale dell'interrompere la continuità del racconto sortisce l'effetto di spezzare, fino a un certo punto, ché se no si tratterebbe di ben più radicale scelta stilistica, la visione che viene spiazzata da primissimi piani consentendo al regista di evidenziare certi elementi biografici che gli stanno a cuore. Al solito procederò con la tecnica della *mise en abîme*. La conversazione, che si svolge durante una cena con Ninetto giovane -recitato in modo non solo naturalistico senza alcun fermento critico ma anche, da quel punto di vista, decisamente male- la moglie e un loro figlio in cui Pasolini parla del nuovo film che intende fare con lo stesso Ninetto e Eduardo, mette in luce un rapporto franco e sereno. A questo punto il regista si sofferma, in primissimo piano, sulla stretta di mano di congedo dei due da cui risulta non solo lo spessore umano del loro rapporto ma, in modo particolare, la virilità serena e ferma di Pasolini.

Le ultime parole che ho scritto mi spingono a un'osservazione non certo favorevole al film. Rimanendo nel campo del naturalismo, perché il naturalismo con sfumature critiche è pur sempre da iscriversi nell'ampio alveo del naturalismo, viene ineluttabile soffermarsi sulla voce di Pasolini. Una voce che aveva un tono certamente "virile" ma non "maschio". L'aver affidato il doppiaggio a un attore con bella voce, ma "maschia", porta a fraintendimenti. Pasolini parlava con toni decisi e assertivi, sempre molto convinto di ciò che diceva, e di conseguenza in ciò che diceva metteva una grande passione: non parlava tanto per parlare come oggi fanno quasi tutti. Di qui il tono virile che, proprio perché virile e non maschio, poteva contenere in sé anche molta dolcezza, dolcezza accentuata da una vaga, ma sempre presente, cadenza dialettale. C'era poi una particolarità di impasto sonoro nella voce di Pasolini, che ancora più la caratterizzava, per cui la sua voce era una voce "velata". Sanguineti, che non amava, ma è una litote, Pasolini, e di cui allora io ero allievo (era l'assistente del mio Maestro e poi era Sanguineti) e amico, diceva, ben prima che Pasolini venisse ucciso, che quella voce era una "voce velata di morte". (Lasciamo stare qui il fatto che questo dire sanguinetiano intendeva ovviamente ascrivere la poesia di Pasolini al decadentismo: discorso lungo che comporterebbe troppi necessari approfondimenti al minimo sulla dinamica culturale, sociale e politica del tempo). Che avesse ragione Sanguineti o no –non aveva ragione: quella velatura, di natura ovviamente, veniva usata da Pasolini per esprimere anche in questo modo quella dolcezza di cui prima ho detto- risultava una caratteristica che un film a impianto naturalistico non può assolutamente eludere. Come ottenere questo risultato certo non so dal momento che non sono né un attore né un regista; ma in qualche modo, magari attraverso deformazione e astrattizzazioni, un regista dovrebbe porsi il problema e cercare di ottenere la restituzione della verità di quella voce.

Non è questa, a mio modo di vedere, l'unica menda del film che però si presenta come un'opera in cui gli autori, attore principale compreso, hanno intenzioni non certo solamente commerciali ma che intende coscientemente e criticamente, appunto, innalzarsi a maggiori altezze di quelle frequentate dal cinema solito laddove si respira in un'aria grande dove forse si intravede l'arte.

Ho finito, cara lettrice e gentile lettore. Ma le orecchie mi fischiano perché ho l'impressione che tu vorresti dirmi qualcosa e mi sembra di intuire che questo qualcosa suoni come un invito per la prossima volta, se prossima volta ci sarà, a non farla tanto lunga soprattutto nell'esegesi di un film, il primo, che quest'esegesi non vale. Insomma, mi diresti, usando dottamente Dante "non ti curar di lor ma guarda e passa". E allora ti risponderei che quel bel verso, che il poeta della *Commedia* sa intridere di mille significati, oggi lo utilizzano (da "utile") i filistei quando restano senza argomenti per ribattere a qualcosa e a qualcuno deformando del tutto il senso dantesco e vantando per sé una superiorità che non posseggono affatto. Ti dirò, gentile lettore e cara lettrice, che il maestro di Sanguineti e mio, l'italianista allora illustre Giovanni Getto, soleva invitarci a non fare critica del negativo. Non credo che allora avesse ragione ma certamente non l'avrebbe più oggi in un mondo, niente affatto cambiato, come molti vorrebbero, ma soltanto peggiorato e dove tutti i difetti di allora sono ingigantiti. Nel nostro tempo, dunque, è più che mai necessaria la critica del negativo per cercare, noi che siamo invecchiati insegnando e siamo sempre stati a contatto con i giovani, di indicare, con l'umiltà che ci contraddistingue e senza ergersi a miserabili superuomini come oggi fanno un po' tutti senza così definirsi per opportunismo, strade che risulteranno, a chi ha orecchi per intendere –ma c'è qualcuno non del tutto assordato da questa società?-, nuove proprio in quanto antiche: ce l'ha insegnato uno dei tre nostri più grandi attori-teatranti del novecento, deformando un po' Verdi in cui però questa affermazione era strumentale, col suo motto, al tempo celebre e celebrato, "torniamo all'antico, faremo un progresso" laddove l'antico, nel nostro caso, ha un nome ben preciso: rigore, e sia pure, limitando il campo al nostro specifico, rigore critico nelle cose che attengono e attingono al campo dell'arte.

© 2014 L'Asino Vola info@lasinovola.it www.lasinovola.it