

cinema >>> La rabbia di Pasolini

Il film La rabbia di Pasolini, presentato quest'anno a Venezia, ha il merito di recuperare un film (La rabbia, 1963) che è chiaro esempio dell'inevitabile "rabbiosa" necessità critica dell'opera d'arte e della sua altrettanto inevitabile politicità.

di Enrico Pili



Durante l'ultimo festival di Venezia Giuseppe Bertolucci ha presentato *La rabbia di Pasolini*, operazione voluta da Tatti Sanguineti in collaborazione con la Cineteca di Bologna, l'Istituto Luce e Minerva Rarovideo. Il soggetto dell'operazione è il film-documentario *La rabbia* del 1963, prodotto da Gastone Ferranti allo scopo di fornire uno sguardo sugli anni della guerra fredda. Inizialmente affidato al solo Pasolini, per evitare problemi di distribuzione fu trasformato in un film in due parti secondo lo schema del "visto da destra – visto da sinistra". La seconda parte, reazionaria e qualunquista, viene realizzata da Giovanni Guareschi. *La rabbia di Pasolini* vede questa seconda parte rimossa, mentre la parte montata da Pasolini e Di Carlo (leggono i testi di pasolini Giorgio Bassani e Renato Guttuso) è arricchita da 16 minuti montati da Bertolucci, che ipotizzano un possibile lavoro di Pasolini in assenza delle imposizioni della produzione sulla durata del film. In coda poi è stata aggiunta una sezione denominata *L'aria del tempo*, che mostra alcuni dei quotidiani attacchi e insulti cinici e solo apparentemente gratuiti che i cinegiornali dell'Italia dei primi anni '60

rivolgevano a Pasolini. Conclude un brano di intervista in cui Pasolini dichiara l'inevitabile retroterra marxista di chi vuole opporsi e criticare lo stato delle cose.

Il merito maggiore dell'operazione ideata da Sanguineti non è aver costruito sedici nuovi minuti di girato (di Pasolini c'è "solo" una sceneggiatura, i cui ritmi però sono decisi dai nuovi lettori Giuseppe Bertolucci e Valerio Magrelli) ma aver riportato alla luce un film-documentario passato al tempo quasi inosservato, di difficile reperibilità, che è invece uno dei lavori più interessanti del Pasolini regista.

Sui nuovi sedici minuti c'è poco da dire: il montaggio è molto meno attivo e vivace di quello pasoliniano, e i nuovi lettori, in particolare il poeta Magrelli, non riescono a renderci l'attualità del testo, che attraverso le loro voci diventa un antico reperto, qualcosa di irrimediabilmente datato. I brani più interessanti, quelli che "resistono" più di altri alla nuova lettura, trattano il funerale di De Gasperi («il giorno in cui gli eroi vestirono il grigio»), il rientro delle ceneri dei soldati italiani morti a Cefalonia («il morto di Cefalonia non sa di essere un martire inutile e che falsa è la pietà»), l'Italia in Europa («le piccole borghesie fasciste sono pronte all'unità in nome della comune aridità»).

Il film di Pasolini montava immagini di cinegiornali fornite dal produttore Ferranti, presidente del cinegiornale *Mondo Libero*, con l'obiettivo di una lettura della Storia recente, a partire dai fatti d'Ungheria del '56, che diventano poi occasione per i rigurgiti neofascisti francesi, passando per le lotte d'indipendenza di vari paesi africani e asiatici, alle violenze francesi in Algeria, alla rivoluzione cubana, al boom di un'Italia che ha dimenticato le lotte sociali davanti alla televisione, allo sfruttamento degli operai che dimenticano le bandiere rosse per l'ideale consumistico, all'incoronazione della regina Elisabetta (fatto pittoresco in un mondo ormai sotto l'egemonia della morale borghese), al realismo socialista in cui leggere tutto il fallimento della rivoluzione, alla morte ultima della Bellezza con la morte nel '62 di Marilyn Monroe, fino alla illusoria speranza di Gagarin che, una volta nello spazio, sente tutti fratelli.

Nonostante l'uso di sole immagini di cinegiornale non è corretto parlare di documentario, perché assieme a quelle c'è la poesia di Pasolini, che è poesia critica, non un commento documentaristico, e che con le immagini (montate poeticamente e secondo la lezione eisensteiniana, caratteristica su cui torneremo) costruisce qualcosa di nuovo (*cinema di poesia*, per usare le parole di Pasolini stesso, cioè estremamente soggettivo).

Continuiamo a ripetere ciò che si evince dal saggio di Wilde *Il critico come artista*, a dire che l'arte o è critica, o non è: *La Rabbia* ci fornisce un esempio per sostenere questa tesi: la critica lucidissima di Pasolini, lucidità che forse non sarebbe stata possibile attraverso un film *di prosa*, è espressione dell'interiorità profonda dell'autore, che è anche artista, e ha perciò *in sé il moto del mondo* (Schönberg).

Prima di analizzare meglio un episodio del film, facciamo luce sul lavoro di montaggio, che lavora sulle immagini insieme con il testo, e che in certi punti si fa chiaramente intellettuale (cioè, per usare le parole di Ejzenstejn, mira a dar vita a una situazione "in cui la stessa tensione-conflitto [prodotta dal montaggio] serve a creare nuovi concetti – nuove visioni – serve, cioè, a scopi puramente intellettuali"). Il montaggio sonoro si fa nel film quasi sempre asincronico: alcune scene di guerra (es. la rivoluzione cubana) sono montate con allegre musiche etniche, che stridono con le parole terribili di Pasolini (ma soprattutto con la dizione di Bassani), e l'intenzione di costruire "nuovi concetti" è chiarissima nel pezzo sulle violenze francesi in Algeria, quando sulle immagini del generale de Gaulle sentiamo gli aerei, le bombe, i mitra. Gli esempi più evidenti di montaggio intellettuale sulle immagini sono invece la presenza reiterata e ossessiva del teschio (*vanitas*) che accompagna le immagini della *dolce vita* dell'Italia del boom (soprattutto gli spezzoni su Ava Gardner e Sophia Loren), e l'immagine di Cristo che si sovrappone alle foto da rotocalchi di Marylin Monroe, che costruiscono il nuovo concetto di martire inconsapevole.

Per chiarire ora il lavoro di artista *critico* di Pasolini prendiamo a esempio l'episodio relativo ai fatti d'Ungheria, che apre il film: l'uso dell'immagine, in particolare del primo fotogramma (ancor prima della parola quindi), è subito una dichiarazione politica (l'arte è politica) e dichiarazione del sentimento dell'autore, che è da una parte sofferenza per i caratteri più violenti dell'insurrezione ungherese, dall'altra un grido straziato per il fallimento di ogni ideale socialista: un cadavere, ucciso durante la violenta insurrezione popolare di Ottobre, giace a terra in una pozza di sangue; tra le mani una foto di Lenin. Successivamente *sentiamo* la voce dello scrittore Giorgio Bassani, che annuncia, su testo di Pasolini: «Neri inverni d'Ungheria, è scoppiata la controrivoluzione».

Bassani, che legge tutti i testi poetici del film (le letture in prosa sono di Renato Guttuso, la cui dizione non ci è sembrata particolarmente interessante), è in questo caso un lettore eccezionale: la sua voce stanca riesce a rendere non tanto lo strazio, la ferita, la sofferenza per il fallimento di quegli ideali, quanto la sua insanabilità. La fine dei versi si perde poi in una dizione a tratti rauca, che porta alla mente (naturalmente la qualità è molto inferiore sul piano artistico) certe letture di Leopardi fatte da Leo De Berardinis, in cui sentiamo di quegli ideali la morte e la loro impraticabilità oggi: non si dichiara questa sofferenza, non si descrive allo spettatore, ma *si dà*: ecco l'arte, che non è mimesi, non è documentario, ma visione del mondo attraverso la sensibilità dell'artista.