DOPPIOZERO

Il corpo di Pasolini in un film che non esiste

Roberto Manassero
1 Ottobre 2014

Il *Pasolini* di Ferrara arriva forse a chiudere un discorso, a completare ciò che la morte ha interrotto per liberare finalmente il fantasma di un morto da sempre considerato vivo.

Il Pasolini di oggi è il Pasolini *ancora* e *sempre* attuale, il Pasolini preveggente, buono per ogni stagione, adatto a ogni evento o discorso della contemporaneità. Il suo corpo è stato lasciato là, sul lungomare di Ostia, molto probabilmente senza mistero e senza complotto, mentre tutto il resto, la sua opera, la sua vita, le sue passioni, è stato preso, citato, rubato, trasfigurato, a volte capito altre frainteso.

Pasolini è un ricordo senza realtà, un'icona, ed è inevitabile che l'incertezza della sua figura e dei suoi resti abbia interessato Ferrara. Nel precedente *Welcome to New York* il corpo di Depardieu-Strauss-Kahn stava al centro della scena con la sua stazza ingombrante, la sua carne pesante e abbandonata, e diventava il segno della dipendenza di Ferrara da un pessimismo tossico e stanco («No one can save anyone», faceva dire a Depardieu. «And do you know why? Because no one wants to be saved»). *Pasolini*, invece, va inaspettatamente oltre, supera il topos tutto contemporaneo del corpo umano come materiale cinematografico puro (topos attualissimo, per carità, ma già condannato a vivere di continue ripetizioni, di dimagrimenti o disfacimenti fini a stessi) e si confronta con l'immaterialità dell'immaginario, con l'arbitrarietà dei sogni e delle ipotesi. Del cinema, insomma.

Così il suo Pasolini (e di Willem Dafoe) è un corpo che non c'è, una figura multiforme, presente in scena ma sfuggente a ogni definizione. È la carta dei suoi libri, la pellicola dei suoi film, i disegni della sue sceneggiature, uno schermo bianco da riempire, una voce che parla in inglese o in italiano al di là di ogni verosimiglianza o avvicinamento all'essenza di un uomo e del suo pensiero. Ciò che è rimasto di Pasolini è il residuo di una figura storica, inadeguata al suo stesso ricordo e alla possibilità di rivivere in un film. Oggi Pasolini non può che vivere nell'aggettivo generato dal suo nome, quel *pasoliniano* abusatissimo nel quale è stata rinchiusa la sua eredità e che Ferrara ritrova, un po' forzatamente, in quanto materiale piatto e immancabile: la periferia romana, i ragazzi di vita, le marchette, il vitalismo sessuale, la partita a calcio, la profezia sociologica, gli amici e gli attori di una vita, Laura Betti e Ninetto Davoli…

Ferrara va oltre l’icona, la ricrea, la svuota, e chiude i conti. Con se stesso e la propria idea di fine, di autodistruzione, e con Pasolini, immaginando ciò che non ha potuto portare a termine: il romanzo incompiuto *Petrolio*, il porno-teo-kolossal iniziato a scrivere e mai realizzato, l’ultima intervista rilasciata a Furio Colombo. Ed è in questi momenti, in questi tentativi di avvicinare l’invisibile e l’impossibile, che si coglie nel suo film uno sguardo rivolto al presente e non a un passato dal quale non è più possibile aspettarsi qualcosa. Le parole di Pasolini, citate a inizio film, sulla fine dell’arte narrativa non solo sottolineano ancora una volta la straordinaria lucidità dello scrittore, ma si rivolgono alla crisi del cinema e dell’immaginario, alla scelta dello stesso Ferrara di girare con uno stile impersonale, elegante e sobrio, che finisce per dare un senso di spaesamento e incompiutezza a ciò che forse è semplice inadeguatezza.

In modo complementare, poi, l’altra profezia contenuta nell’intervista di Colombo – «Io scendo all’inferno e so cose che non disturbano la pace di altri. Ma state attenti. L’inferno sta salendo da voi» – diventa per il regista una frase personale e autobiografica, quasi non resistesse pure lui alla tentazione di appropriarsi di ciò che è tipicamente *pasoliniano*, uno stupefacente repertorio di intuizioni e illuminazioni.

Se Ferrara fa dunque rivivere Pasolini, o meglio torna a farlo a morire, è allora per condividere con tutti quell’inferno in terra che nel suo cinema è da sempre un habitat naturale dell’uomo e che lo stesso Pasolini anticipava. Ed è anche, forse soprattutto, per ammettere che nonostante lo sforzo di rivitalizzare il passato, ricreare la Storia e mimetizzare la realtà, il cinema è immerso in un vuoto di rappresentazione e immaginazione dal quale non sa uscire. Attraverso la messinscena neutra e spersonalizzata di un film che in realtà quasi non esiste, che non appartiene né a Pasolini né a al Ferrara che ci si sarebbe aspettati, disconnesso e clandestino, *Pasolini*, soprattutto nella ricostruzione del progetto mai realizzato, si avvicina in modo inatteso a un altro film sognante e sonnambulo, calmo, indolente e ovattato, *La voce della luna* di Fellini, disperso pure nella fine di un mondo e nella confezione vuota di un aggettivo, *felliniano*, che già in vita non apparteneva più al suo creatore.

Ferrara il *pasoliniano* lo evoca e lo distrugge, lo cerca negli spazi di Roma e lo ricostruisce in modo impersonale; spiazza lo spettatore in continui cortocircuiti linguistici e formali e si disperde non si sa quanto volutamente nell’opera di Pasolini. Ferrara vede in sogno Pasolini, e non può esistere certezza su chi sia chi nel suo film incerto, fragile, alla continua ricerca di un’assoluzione per il proprio inferno.

Leggi anche:

Marco Belpoliti, *Arbasino parla di Pasolini*

Marco Bazzocchi, *Pasolini e il mito*

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO