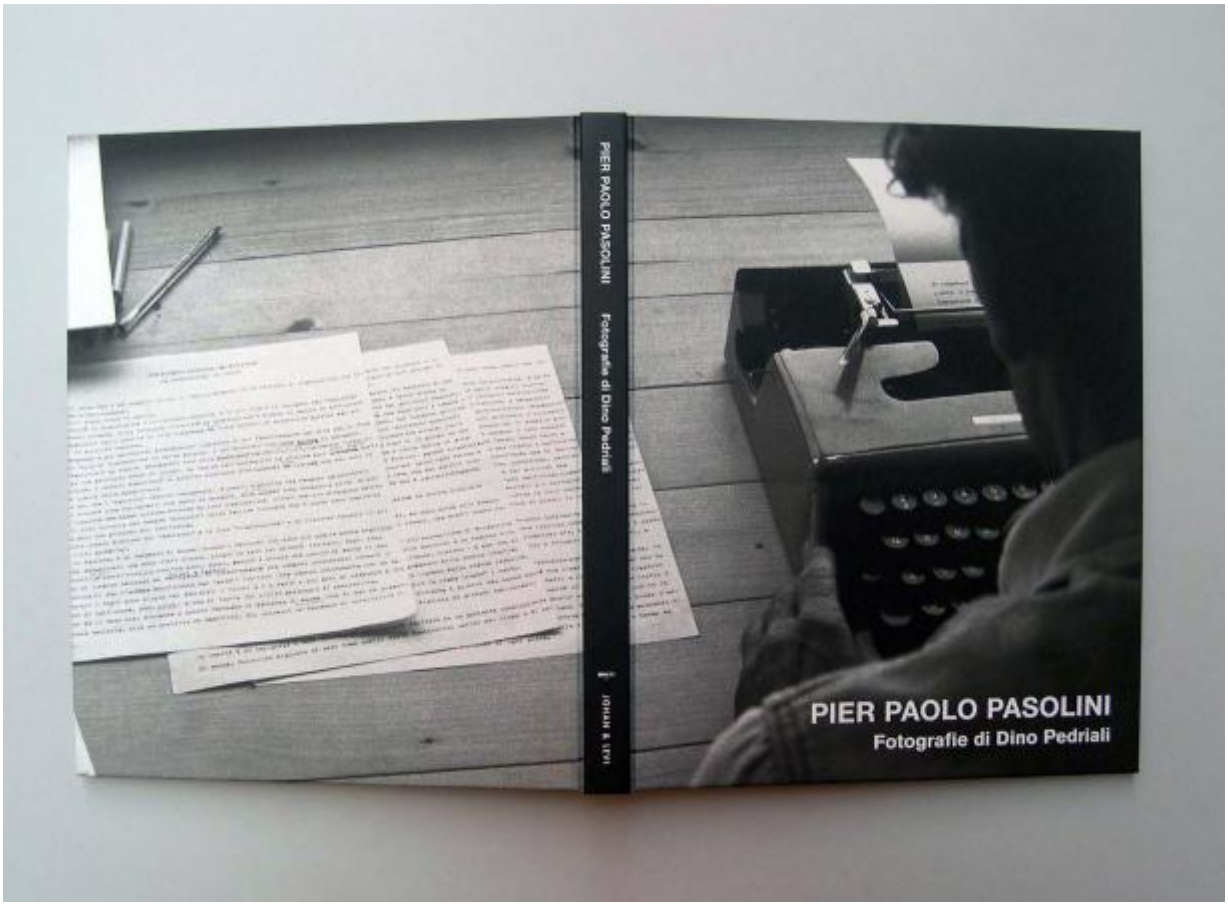
DOPPIOZERO

Pasolini ritratto da Dino Pedriali

doppiozero
14 Giugno 2011

Elio Grazioli e Marco Bazzocchi presentano il volume che raccoglie gli scatti di Dino Pedriali dedicati a Pier Paolo Pasolini (Johan & Levi, pp. 128, 38 €, progetto grafico Studiopaola).

Oggi la Triennale di Milano inaugura la mostra *Pier Paolo Pasolini* con fotografie di Dino Pedriali.



Durante la seconda e terza settimana di ottobre del 1975 un giovanissimo ma già acutissimo Dino Pedriali ingaggia un corpo a corpo fotografico con il grande Pier Paolo Pasolini, all'apice del suo successo, che verrà assassinato di lì a pochi giorni.

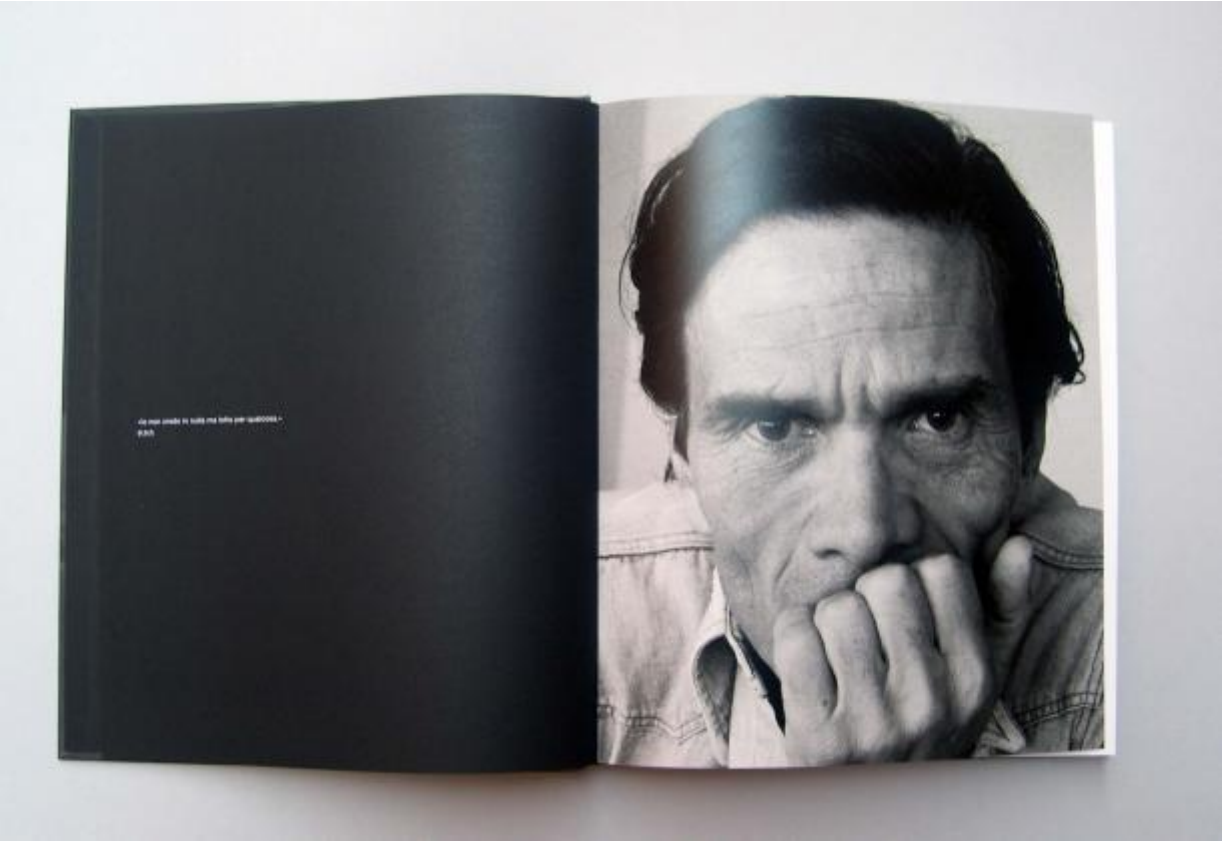
Una prima sessione fotografica ha luogo a Sabaudia, nello studio del Poeta, intento al lavoro, per le strade della città, in automobile – la “mitica” Alfa 2000 – e a piedi.
Una seconda sessione si tiene pochi giorni dopo nella casa immersa nella vegetazione che il poeta ha fatto costruire ai piedi della Torre di Chia, vicino a Viterbo, cui Pedriali dedica alcuni scatti.
Qui Pasolini di nuovo scrive, disegna anche, poi dialoga silenziosamente con il fotografo, guarda in macchina, lo fissa, infine si spoglia e si muove per casa nudo, mentre Pedriali lo fotografa dall’esterno, attraverso le finestre, quasi a volersi nascondere in un gioco di presenza-assenza tra lui e Pasolini. A un tratto Pasolini si accorge di lui (o forse non lo vede più?) e sembra cercare qualcosa oltre i vetri, alzando le mani agli occhi per ripararsi dai riflessi.
Per Pasolini mettersi nudo può significare, come nei suoi film, esibizione di quello che si è, naturali e diretti, e insieme provocazione, esposizione a ogni rischio e scandalo (in quel momento sta scrivendo *Petrolio*, quasi sicuramente proprio su quei fogli che vediamo nelle fotografie di Chia). Per Pedriali questo incontro si trasformerà soprattutto in una sfida: diventare un grande fotografo di nudo maschile sarà per lui un obbligo per “salvare il Corpo Nudo di Pasolini”, proteggerlo e consegnarlo intatto alla Storia.

Dunque: il nudo del Poeta, il Poeta messo a nudo dal fotografo, anche... anzi in tutti i sensi. Ecco il Poeta alla scrivania con i suoi strumenti, la macchina da scrivere, la penna, i fogli. È concentratissimo, che è già un modo di essere “nudi”, esposti allo sguardo indagatore dell’altro. Oppure è in giro per le strade della città, in posa, guidato dalle indicazioni del fotografo, un poco imbarazzato, che è un’altra forma di nudità.
Qualche giorno dopo, nella casa nascosta, il Poeta si spoglia. Ora è fisicamente nudo, al riparo della sua stanza ma volontariamente in mostra – perché è stato lui a voler essere fotografato così –, disinvolto ma al tempo stesso in posa, mentre lo sguardo del fotografo scruta anche il fuori, la casa, il bosco, la strada, il cancello chiuso.
Prima, ancora vestito, il Poeta lavora, scrive, legge, disegna, poi, una volta nudo, è il fotografo a lavorare, a “scrivere” nel suo linguaggio di luci e ombre, di riflessi e tagli, di messe a fuoco e sfocature.
È una narrazione a doppio binario, in cui due scritture si intrecciano, il fotografo si nasconde e il Poeta guarda fuori dalle finestre, lo cerca attraverso la stratificazione dei riflessi e delle ombre, delle luci e delle sfocature, attraverso la scrittura dell’altro. La posizione si è capovolta. Ora il Poeta è davvero nudo in senso totale.

Situazione davvero singolare questa messa in scena voluta dal Poeta, ma poi gestita dal fotografo. Non si sa più chi è dentro e chi è fuori, non tanto dalla casa quanto dalla fotografia: il Poeta guarda verso di noi, sembra cercare dentro la fotografia, mentre siamo noi in realtà a guardare l’immagine, ma a questo punto non sappiamo più dove stiamo guardando. La superficie dell’immagine è una soglia trasparente attraverso cui le parti si scambiano, i mondi si versano l’uno nell’altro.
Ora, anche guardando le prime foto del Poeta vestito, vediamo come Pedriali lavori lo spazio, i primi piani, le sfocature, per farci entrare dentro l’immagine, dentro il mondo abitato da Pasolini. Destino vuole che queste immagini siano così vicine alla morte del Poeta da esserne segnate, cosicché il gioco delle trasparenze e delle soglie diventa metafora anche della morte, passaggio anch’essa tra due momenti, spazi e tempi, separati ma collegati. D’altro canto, per la fotografia questo è per così dire consustanziale: l’attimo della fissazione dell’immagine è sempre passato; noi guardiamo sempre dentro una stratificazione temporale, gioco di momenti, loro echi, riverberi, ritardi, anticipazioni.
L’efficacia straniante di queste immagini di Pedriali sta forse oggi proprio in questo raddoppiamento: anche noi, vicinissimi eppure così distanti, guardiamo attraverso il tempo un

corpo conservato ad arte.

Elio Grazioli



Quando gli Anni Sessanta

saranno perduti come il Mille,

e, il mio, sarà uno scheletro

senza più neanche nostalgia del mondo,

cosa conterà la mia “vita privata”,

miseri scheletri senza vita

né privata né pubblica, ricattatori,

cosa conterà!

(*Poesie mondane*)

Si potrebbe applicare un vero e proprio sistema di catalogazione alla serie dei 77 scatti che Dino Pedriali fece a Pasolini nella seconda e terza settimana di ottobre 1975, in due sedute distanti cinque giorni e collocate in due luoghi diversi: Sabaudia, città amata per le architetture fasciste che mantenevano una “forma” in mezzo al magma dilagante, e Torre di Chia, località scelta come rifugio negli ultimi anni (lì voleva ritirarsi a scrivere musica, in una valle che gli ricordava l’Ariosto e la selva delle Ardenne). Sabaudia: città percorsa da un Pasolini solitario che passeggia, che posa accanto alla Giulietta GT (l’auto dell’ultima corsa, dell’ultima notte: la macchina della morte), e che sembra guardare nel vuoto, come se l’umanità fosse scomparsa e lui ne restasse l’unica testimonianza: “Forse è scoppiata, / la Bomba, fuori dalla mia coscienza. / Anzi, è così certamente. E la fine / del Mondo è già accaduta: una cosa muta, calata nel controluce del crepuscolo. / Ombra, chi opera in questa èra” (*Poesie mondane*, in *Poesia in forma di rosa*). Torre di Chia: una costruzione medievale, un rudere riadattato a rifugio, grandi vetrate che si aprono sui boschi, arredamento essenziale. Potremmo catalogare le pose (in piedi, in cammino, fermo, seduto alla macchina da scrivere, piegato al suolo sui fogli per disegnare a china, appoggiato a un divano, nudo in piedi, nudo sul letto), potremmo catalogare i tagli dell’immagine (campo lungo, primo piano, primissimo piano, sguardo in macchina, ma molto spesso colto da dietro, dalle spalle), gli abiti (i jeans, la camicia jeans, il pullover a rombi, la camicia bianca di tessuto operato), e infine gli spazi, i set (le strade, l’esterno della torre, il vialetto d’accesso, l’interno della torre, il salotto, lo studio, la camera da letto). Ognuna di queste inquadrature racconta qualcosa, ma ancora di più rimanda a luoghi delle opere, a testi poetici lontani dove Pasolini invoca l’acquisto di una casa e ne descrive l’arredamento, alle dichiarazioni su come si modifica la città e il paesaggio italiano, alla presenza dell’automobile come mezzo di rapporto con il mondo, alla figura di Roberto Longhi (è lui il soggetto dei disegni

a china) e quindi alla formazione bolognese, all'amore per l'arte, al cinema.

Sono tutte catene di testi che portano qui, a quest'ultimo pezzo di vita, a questi ultimi giorni, a una macchina fotografica in mano a un ragazzo che aveva già conosciuto e fotografato un grande artista, Man Ray, e che conoscerà poi Andy Wharol.

Ma il fatto più interessante che si collega a queste fotografie (al di là della loro indubbia bellezza) resta però capire la loro funzione, perché Pasolini le ha commissionate a Dino Pedriali, perché soprattutto Pasolini ha voluto che restasse traccia di sé nel privato, nell'assolutamente privato della stanza da letto e del corpo nudo (la moda dell'intellettuale che si fa ritrarre nudo è forse anticipata da d'Annunzio sulla spiaggia di Pescara, ma dopo Pasolini si avrà una lunga sequenza, da Yves Saint Laurent a Achille Bonito Oliva).

Già un'altra opera non finita e uscita postuma, *La divina mimesis*, reca in appendice una Iconografia ingiallita dove con una serie di foto (un montaggio) Pasolini riprende alcuni dei nuclei del testo e li rende leggibili attraverso l'impatto visivo dell'immagine. Tra queste foto c'è anche lui in compagnia di Gadda, cioè con il "maestro" di una scuola espressionista e dantesca (pluringuismo: non manca una foto di Gianfranco Contini) a cui Pasolini genealogicamente si ascrive. Gadda rappresenta, in un certo senso, un Virgilio mite con cui Pasolini vuol rifare il viaggio: il suo corpo "comico", imponente, pesante (femmineo?), è il contrario del corpo di Pasolini, rapido, agile, muscoloso. Gadda è un padre, ma il suo ingombro fisico non corrisponde a un reale ingombro intellettuale, dal momento che in lui la paura prevale su tutto (Contini pesa di più, ma con lui non c'è da lottare, perlomeno fino agli ultimi giorni, mentre con Longhi il rispetto è assoluto, Edipo viene abbondantemente tenuto sotto controllo da Narciso, figura manieristica e quindi longhiana).

Ma con le foto di Pedriali le cose cambiano. Pedriali è stato scelto, e il suo lavoro deve entrare in un progetto. Secondo il diretto interessato (che lo ribadisce anche ora, in occasione dell'uscita del nuovo volume) le foto dovevano diventare il corredo iconografico di *Petrolio*, romanzo contenitore, "satura lanx", oggetto non identificabile (espressione che non ha niente a che fare col NIE dei Wu Ming), racconto allegorico e politico, collettore di tutte le ultime esperienze intellettuali, e forse (perché no?) anche contenitore del "corpo" dell'autore, che in questo modo entra a contatto col corpo del suo personaggio "doppio", Carlo di Polis e Carlo di Tetis, che a sua volta viene modellato su alcuni tratti paterni (la nascita ravennate, la collusione col fascismo, la dissociazione ecc.). Così, corpo dell'autore e corpo del personaggio avrebbero trovato convivenza nello spazio simbolico del testo, e il figlio si sarebbe rispecchiato nel padre, esattamente come l'esterno della torre (alberi, cielo) si rispecchia attraverso le grandi vetrate nell'interno e crea quell'effetto di riflesso e di trasparenza che Belpoliti ha analizzato nel suo *Pasolini in salsa piccante*. Infine l'autore, da figlio diventato a sua volta padre, cioè maestro, si dà in pasto ai lettori, diventa corpo consumabile dalla rapacità di un occhio che da fuori lo spia mentre sta operando il triplice rituale di un artista completo: scrivere, dipingere, leggere. L'occhio di Pedriali, cioè l'occhio del "fuori", non a caso è spesso dietro l'autore, un po' più in alto della nuca, e lo coglie mentre scrive (c'è uno scatto, intenso, dove l'arco del braccio e della mano cui si appoggia la testa formano una specie di cornice circolare scura, dentro la quale, al centro, si apre lo spazio della pagina dattiloscritta sfocata, così come ce ne sono altri dove vediamo le mani che pigiano i tasti, o impugnano la biro per le correzioni).

Stefano Agosti, a uscita calda di *Petrolio*, ha ipotizzato che il romanzo fosse una grande macchina per mettere in scena la morte e la reinfetazione, cioè due movimenti oltre la vita, il primo oltre il limite, il secondo prima del limite. In questo caso l'inserzione delle foto può convalidare l'idea che Pasolini volesse seppellire dentro il romanzo-cripta anche l'immagine di sé, in un certo senso esporsi lì non per un atto narcisistico (estetizzante) ma esattamente per il suo contrario, cioè per far entrare un'immagine di sé nella circolazione di sensi dell'opera e quindi annullarsi esattamente come racconta uno dei personaggi all'interno di un appunto (il 99), dove si parla di un uomo che crea un mondo di altri uomini (come in una creazione post diluvio universale) e poi decide di distruggerli annullando infine se stesso dentro il mare (*Thalassa* di Ferenczi è uno dei libri che nutrono *Petrolio*, e l'idea di un annullamento nel liquido amniotico viene formulata da Pasolini anche in altre sedi). Credo che *Petrolio* sia un grande libro "comico", nel senso bachtiniano (tutto viene messo in contatto con tutto, alto e basso si scambiano i ruoli), e che il principio di un romanzo che cresce all'infinito per superfetazione di parti fino a annullarsi in quanto puro contenitore corrisponda al progetto dell'ultimo Pasolini, cioè all'idea di rompere i confini tra generi e mescolare le carte per poter arrivare a un nuovo "ludo" (termine dantesco usato nel romanzo). È il gioco che mette in crisi tutti i giochi e rilancia l'ipotesi di un'apertura verso l'esterno, in modo tale che i confini non esistano se non quanto barriere da attraversare di continuo. L'opera porta all'estremo quella "fissazione cannibalica" (così Siti) che nasce alla metà degli anni '60 e si riversa subito nel teatro e nel cinema (*Porcile*: essere mangiati dagli animali nel fango per dare scandalo, *Uccellacci e uccellini*: mangiare per sopravvivere e assorbire le idee di un animale dell'aria).

Se le cose stanno così, allora possiamo dire che Pedriali ha conservato un corpo che adesso riacquista il ruolo di frammento ulteriore (scritto non con l'inchiostro ma con la luce) all'interno di un'opera per la quale non è concepibile la parola "fine": Pasolini scriveva *Petrolio*, preparava *Scritti corsari* (sono le pagine dattiloscritte che intravediamo), raccoglieva *Descirizioni di*

descrizioni, girava *Salò*, pensava al nuovo film di cui rimane lo script, *Porno-Teo-Kolossal*, ripubblicava invertendone i valori le poesie friulane delle origini (*La nuova gioventù*). La morte ha messo la parola fine a tutto questo e ha rimontato l'insieme dei pezzi in un tutto che va preso in considerazione in quanto tale. Il senso del film (come teorizzava Pasolini) nasce nel momento in cui la morte compie l'ultimo montaggio, chiude nel finito l'infinito della vita, conferisce sensi a ciò che, essendo aperto, restava ambiguo e infinito.

Assumo ora tre modelli interpretativi per arrivare a un'esatta collocazione delle fotografie nel contesto dell'ultimo Pasolini. Il primo è un modello mitico. Viene dalla lettura che dà Vidal-Naquet dell'*Edipo a Colono*, in particolare dello spazio simbolico che Edipo morente occupa, "fuori" da Atene ma in un certo senso dentro Atene, cioè collegato alla vita politica della città senza farne parte. Colono è un sobborgo, e Edipo non può entrare nella città vera perché porta con sé una maledizione: è "apolis" ("senza patria", in quanto cacciato da Tebe) ma anche "apòptolis", cioè "fuori patria". Edipo dunque va a Atene portando le stigmate del capro espiatorio, ma il suo corpo, se seppellito in città, può portare beneficio alla città, per questo il grande sovrano senza regno (tragicamente) cerca un domicilio per la sua morte. Atene gli può offrire, in segno di rispetto per le regole morali, un luogo dove morire e lasciare il suo corpo, ma non gli può conferire la cittadinanza. Edipo diventerà un residente, un "meteco" privilegiato, ma rimarrà comunque ai margini, marcato fino alla fine dall'impurità (nessuno, nemmeno le sue figlie, potranno conoscere il luogo della sepoltura). Così Edipo si ferma a Colono, su una pietra all'entrata del bosco sacro, sotto la protezione delle Eumenidi, e si pone nel "sacro" ma fuori dal "politico". Qui pronuncerà tutti gli ultimi discorsi, su una frontiera che gli consente di tornare uomo ma anche di essere fuori dall'umano.

Forse qualcosa di simile avviene nel passaggio tra Sabaudia e Torre di Chia. A Sabaudia Pasolini si sente ai margini della città (Roma), in una zona ancora non omologata, o perlomeno con tracce del passato che resistono alla distruzione fisica dei luoghi e alla alienazione della città. Qui, a Sabaudia, Pasolini può iniziare il percorso sulla frontiera da cui nascono le ultime opere, un percorso dove il sacro è in lotta irrisolvibile col politico, il dentro col fuori. Si fa riprendere per le vie di una città deserta, accanto a un'automobile che è un prodotto del neocapitalismo con cui lui corre nel mezzo del neocapitalismo, quasi per lasciarselo alle spalle cercando strenuamente vie di fuga. In una città nata secondo il modello della arcaica modernità fascista Pasolini cerca quello che non esiste più nelle città del nuovo capitalismo. A Chia siamo in uno spazio privato, altrettanto sacro, ma potenziato dagli atti che l'artista vi compie, atti che richiedono l'occhio del fotografo per restare fissati, per essere riprodotti, per entrare nel sistema di segni che fa di un'opera un oggetto inconsumabile e intoccabile (così sono *Petrolio* e *Salò*, simili, paralleli, intrisi uno nell'altro, ma opposti all'apparenza, ironico e lirico il primo, grottesco e tragico il secondo, ambedue funerei).

Qui Pasolini (è il secondo modello interpretativo) può procedere con il dispositivo dell'*expositio sui* che caratterizza gli anni settanta della sua produzione. È la pratica di cui parla Foucault e che corrisponde a quel gesto performativo compiuto più volte da Pasolini con il nome di "abiura" (si inizia in *Poesia in forma di rosa*, "Abiuro dal ridicolo decennio" e si finisce con l'abiura della *Trilogia della vita*). L'*expositio* (in questo caso in senso letterale: esposizione di sé alla luce per impressionare la pellicola) implica il rifiuto e la drammatizzazione pubblica della propria vita precedente al fine di assumere una nuova immagine di sé che corrisponde alla verità. "Ego non sum ego: questa formula … rappresenta una cesura con la propria identità passata. … L'autosvelamento è al tempo stesso un'autodistruzione" (Foucault, *Tecnologie del sé*). Così credo che funzioni il dispositivo di esibizione dell'ultimo Pasolini: niente che abbia a che fare con un progetto di suicidio (sia chiaro) ma solo con l'intenzione di allontanare da sé l'opera passata per poter rivendicare uno statuto di verità alla propria parola politica presente, a partire dal luogo "sacro" in cui nasce quella parola. Ogni opera di Pasolini è in realtà fondata su un'ipotesi di auto svelamento, non si tratta di una novità degli anni settanta, ma il fatto è che negli anni settanta Pasolini ne prende coscienza maggiore e ci lavora sopra sotto prospettive diverse.

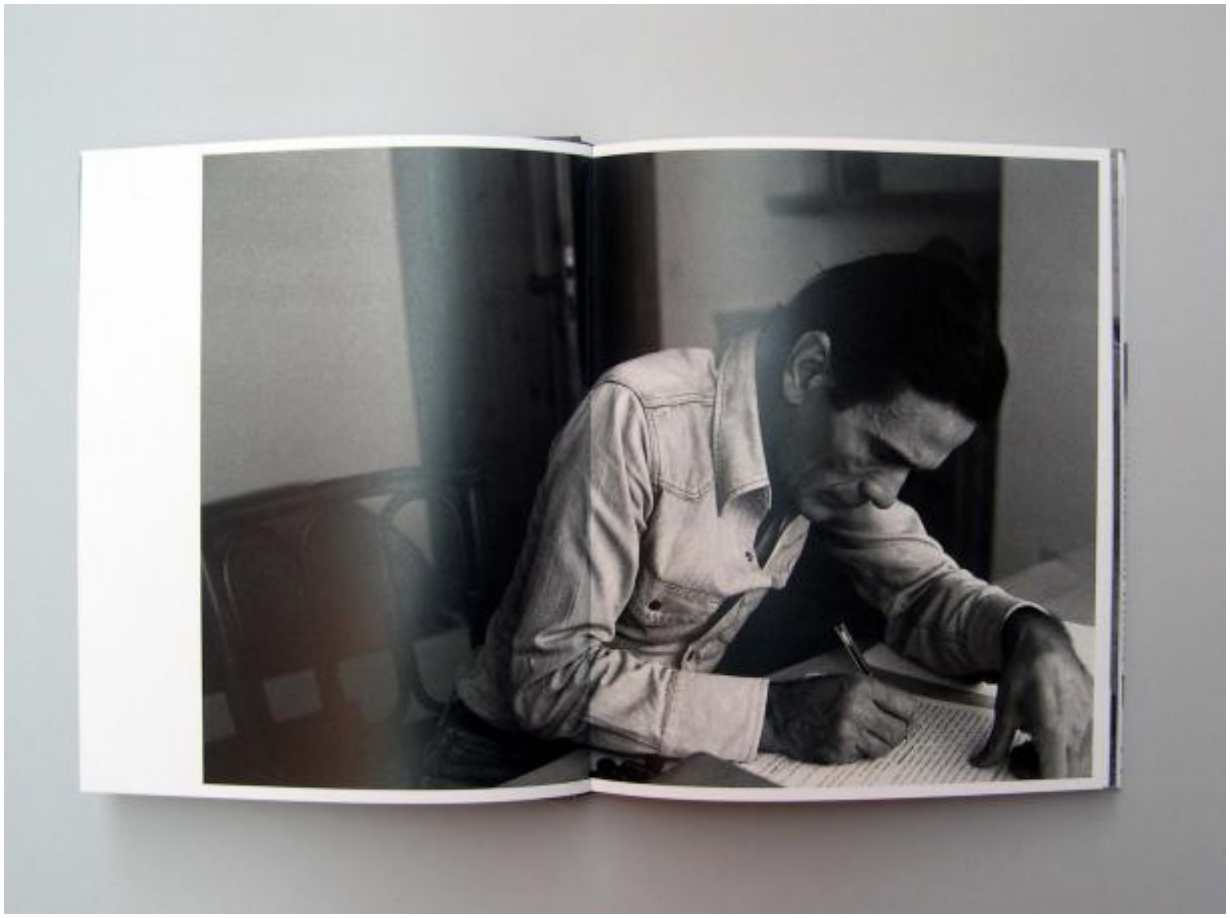
Dunque bisogna mettersi sotto gli occhi degli "altri", bisogna esporsi. E Pasolini chiede a Dino Pedriali di assumere il ruolo dell'occhio indiscreto. Il suo obiettivo diventa l'esterno del mondo che si rovescia nell'intimità della casa del poeta (Palazzeschi, a inizio secolo, aveva parlato di una "casina di cristallo", e alcune performance dell'arte contemporanea hanno reinterpretato questo procedimento).

Occorre però fermarsi su alcune delle caratteristiche più evidenti di queste foto (in parte Belpoliti lo ha già evidenziato). Innanzitutto gli scatti che riguardano Pasolini chino al suolo a disegnare con la china il profilo di Roberto Longhi, ripreso dalla custodia del Meridiano Mondadori curato da Gianfranco Contini (dunque non uno ma due maestri, l'uno esplicito, l'altro implicito). Pasolini disegna il profilo di Longhi in decine di varianti, ne abbiamo un'idea guardando il pavimento ricoperto di fogli già pronti. Il profilo viene dalla foto del volume, ma è specularmente rovesciato: nel disegno Longhi guarda da destra verso sinistra, nella custodia del libro è il contrario. Una duplicità, un riflesso allo specchio (Carlo di Polis e Carlo di Tetis, nascono così, uno riflesso dell'altro). Si tratta di un motivo manieristico, quello dell'immagine rispecchiata, che Pasolini ama e conosce bene, fin dai suoi esordi quando rifà, in chiave espressionista, il *Narciso* chinato sulla fonte di Caravaggio (oggi attribuito allo Spadarino). Narciso chinato che si guarda, Pasolini chinato che rifà Longhi, si specchia in Longhi, a sua volta specchiato: un effetto di illusione in cui lo specchio apre una realtà virtuale, e in questa realtà Pasolini disegna Longhi (o se stesso "in forma" di Longhi?). L'effetto di realtà virtuale, sospesa, protetta in una specie di involucro trasparente percorre tutte queste foto. Pedriali dice in una nota finale che ha protetto il corpo di Pasolini. In effetti è così, ma non credo che lo abbia protetto in questi decenni: lo ha protetto iscrivendolo in un mondo "altro" nel momento in cui lo stava fotografando.

Per il terzo modello di interpretazione (che in un certo senso riassume i due precedenti) prendo il concetto di "eterotopia" elaborato sempre da Foucault nel 1967. L'eterotopia è uno spazio anomalo che apre un'altra dimensione nello spazio comune (Foucault si rivolgeva a studiosi di architettura, ma quel breve discorso radiofonico contiene molte idee interessanti). Le eterotopie implicano i luoghi e i tempi dove avvengono i cambiamenti (la pubertà, l'iniziazione) ma anche dove si entra per subire una trasformazione imposta (gli ospedali, le carceri, i manicomi, i cimiteri). Caratteristica delle eterotopie è di essere spazi in cui vengono sospese le regole degli spazi normali: hanno statuti diversi, costituiscono un vuoto nelle società moderne, ma in un certo senso al loro interno avvengono fatti di cui quelle società hanno bisogno (i bordelli sono eterotopie, ad esempio). Le stanze di Torre di Chia aprono uno spazio eterotopico, cioè ci danno l'illusione di entrare dentro un luogo in cui si sta consumando una trasformazione di cui siamo spettatori. Siamo lì e nello stesso tempo siamo fuori, soprattutto quando guardiamo Pasolini nudo.

Belpoliti ha letto benissimo negli effetti specchiati delle foto di Pedriali quell'elemento che rende il corpo nudo di Pasolini una realtà da cui emana stupore. Come se lo sguardo del fotografo si fosse completamente rovesciato sul suo oggetto, "guardandolo attraverso l'obiettivo della macchina si è come ricordato di sé in quello che vedeva". Vediamo Pasolini nella stanza da letto, nudo, mentre compie varie azioni: si avvicina a un comò di fattura semplice, si siede, si stende sul letto ricoperto da una coperta candida dalla lavorazione artigianale, prende in mano un libro (è un Millennio Einaudi) e legge. Le cosce sono spesso divaricate, il sesso ben visibile anche quando la foto sembra sfocata. Il tutto è visto da fuori: Pasolini ha voluto un *frame*, una finestra tra lui e il mondo (a un certo momento indaga verso il buio esterno, con le mani a binocolo sugli occhi – è il gesto finale dei Signori di *Salò* - come se avesse sentito dei passi che si muovono all'esterno). Aveva detto, proprio a proposito di Longhi e di Caravaggio, che Longhi aveva insegnato come il mondo di Caravaggio raggiungesse il massimo di realtà proprio perché era sospeso all'eternità grazie al dispositivo visivo dello specchio, che il pittore utilizzava per isolare i particolari del mondo. Li fermava e li rendeva eterni, perfetti nella morte. Così possiamo spiegarci anche la sequenza degli scatti: prima vestito (camicia, pullover, jeans) al tavolo di lavoro, con la Lettera 22, poi in camicia bianca mentre è curvo sui ritratti di Longhi, poi nudo nella stanza: una sequenza perfetta, tenuta insieme da un corpo che lentamente si

espone allo sguardo di qualcuno che, da fuori, lo coglie nell’intimità.



Essere posseduti è più divino di possedere, scrive in *Petrolio*, perché possedere significa entrare in rapporto con un altro corpo, essere posseduti invece entrare in rapporto con la vastità del cosmo, perdere il senso di sé. Pedriali è riuscito a iscrivere in queste foto qualcosa di simile. Potremmo pensare che proprio la sua gioventù, l’entusiasmo di collaborare con un grande artista e l’emozione di coglierlo realizzando un progetto così deciso abbiano dato al suo lavoro le caratteristiche di quell’incanto visivo che oggi (proprio per la distanza) sentiamo negli scatti. Un incanto dove si intrecciano seduzione (il corpo nudo, il sesso esposto) e coloritura funerea, attrazione e distanza. Esattamente come nelle scene erotiche di *Petrolio* si sente la perfezione della descrizione degli organi sessuali insieme alla freddezza stilistica. E come in *Salò* il grottesco e l’erotico si uniscono impedendo una vera empatia con quanto vediamo.

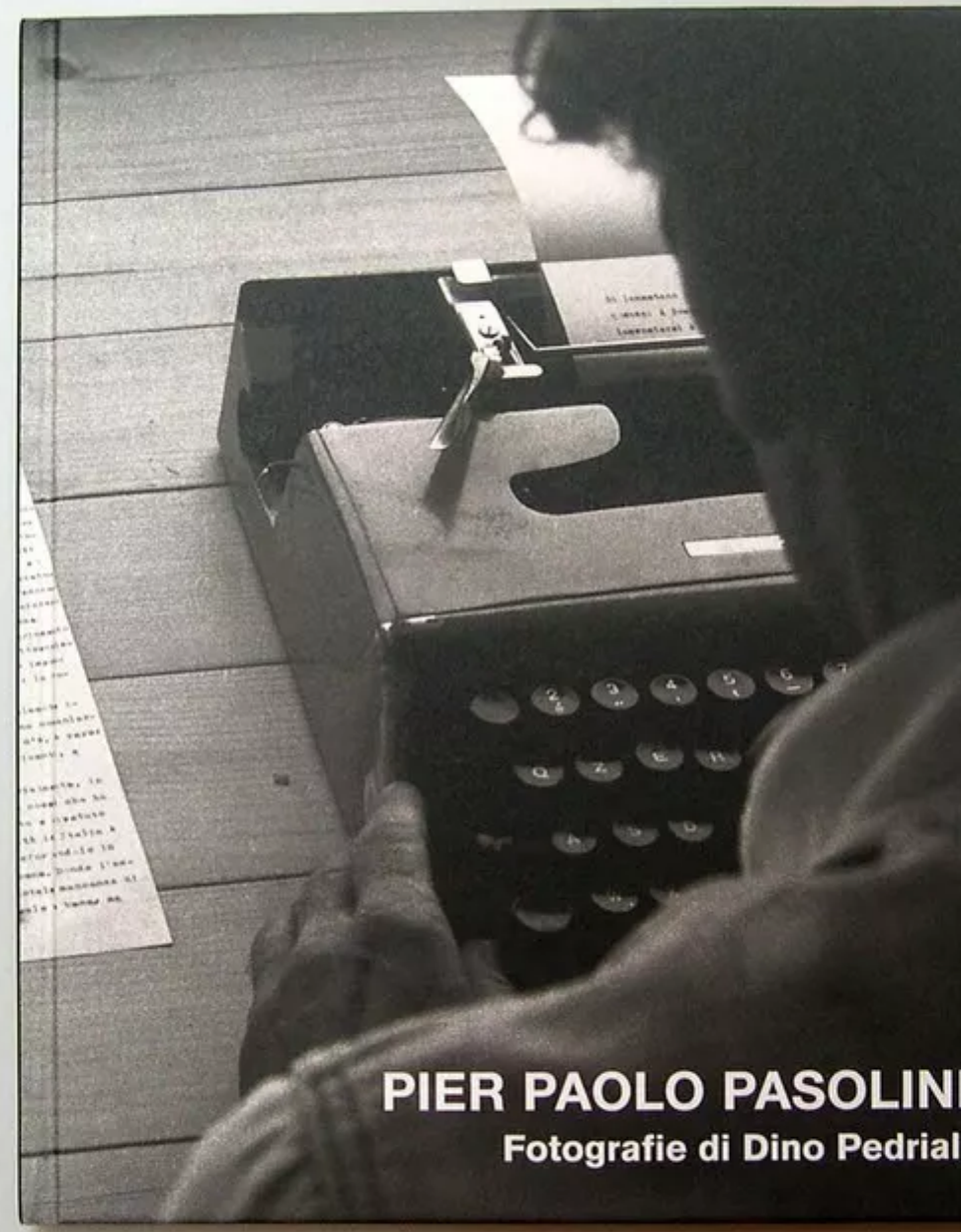
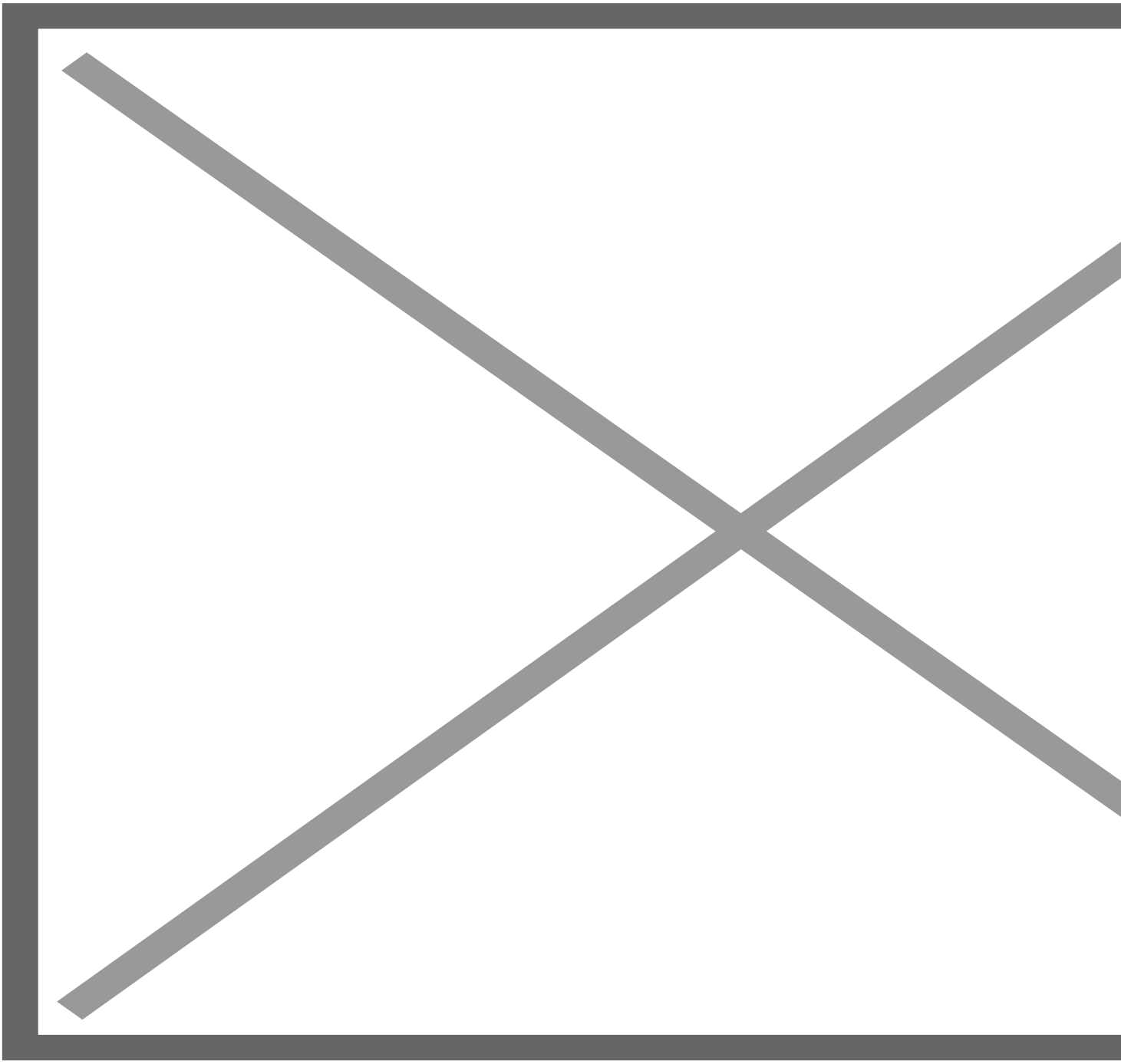
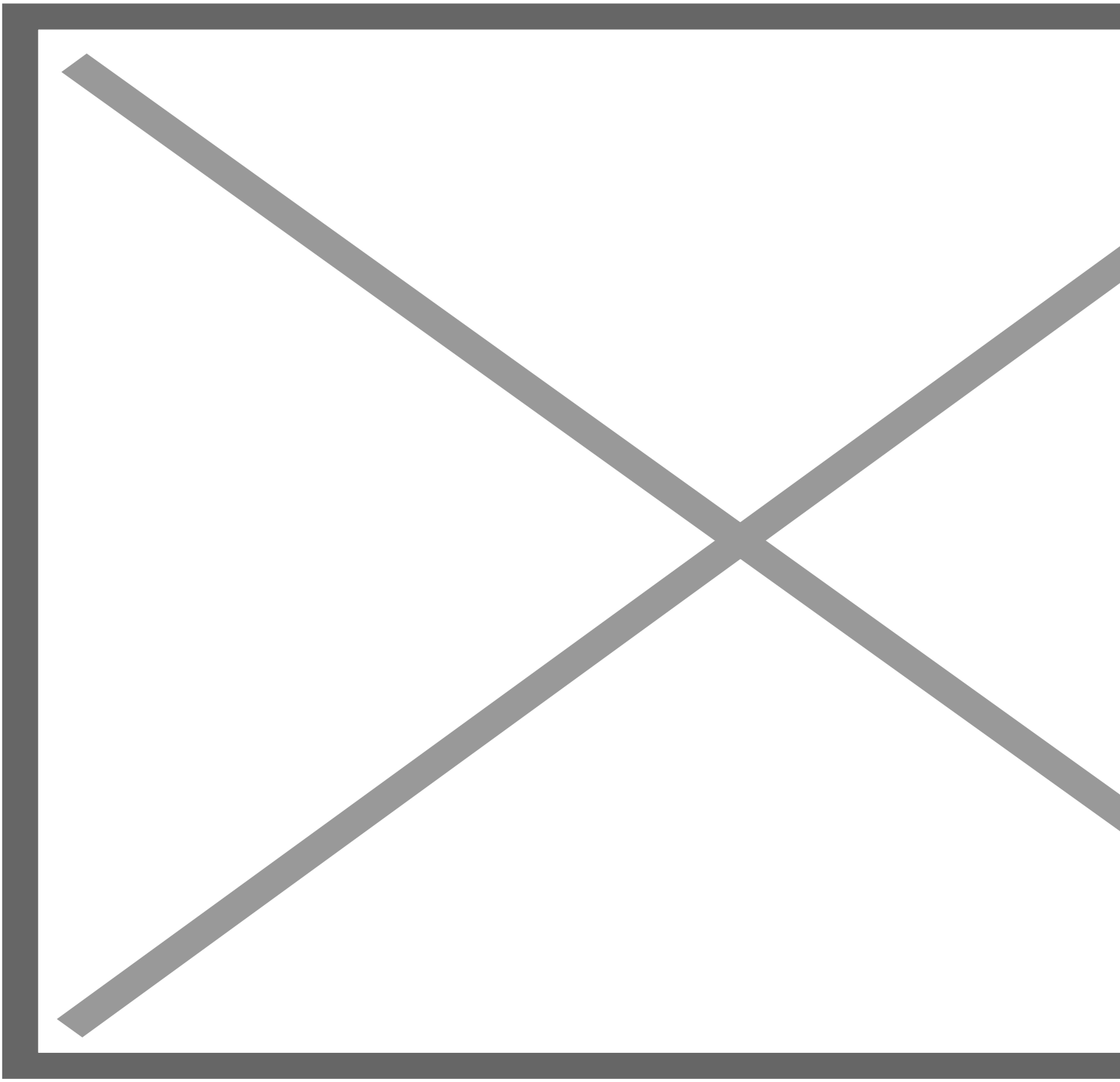
Credo che tutto questo abbia a che fare con quell’atmosfera anomala ricondotta da Foucault alle eterotopie, luoghi che sembrano aperti ma che in realtà funzionano come illusioni e a loro volta svelano le illusioni del mondo cosiddetto reale. Oppure tutto è riconducibile a quella pietra sacra dove Edipo sosta ragionando sulla propria fine e cercando di ottenere una tomba dagli ateniesi.

In un testo poetico rarefatto e oscuro dove la lingua greca si alterna al friulano, *Lengas dai frus di sera* (*Linguaggio dei fanciulli di sera*) sentiamo nel primo verso proprio la voce di Edipo, tratta dal testo di Sofocle: “ … a quale aperta campagna siamo giunti o alla città di quali

uomini?”. Un’altra voce gli risponde, in dialetto: “No, taci, non siamo qua. Qua io sono il padrone / di una torre e di un bosco”. Il padrone di una torre e di un bosco: qui è Pasolini che parla, e si rivolge a un se stesso Edipo in cerca di pace. Alla fine, dopo aver scambiato alcune battute di un dialogo paradossale, la voce friulana dichiara di avere poco tempo da vivere e di non essere più padrone: questo è un piacere sconosciuto ai giovani. Per riuscire a diventare “lizèir” (leggero) il vecchio deve lasciare ai giovani tutto, e andarsene felice. In un luogo preciso (la torre e il bosco) ma anche indefinito (“non siamo qua”) è avvenuta la presa di coscienza che consente il passaggio da un mondo all’altro. Edipo conclude, rivolto alla figlia Antigone, “… su, figlia, fammi fermare / o presso luoghi profani o presso sacri recinti di dèi …”. Cerca un aiuto per oltrepassare una frontiera, un modo di iscrivere il proprio corpo maledetto in uno spazio di nuovo sacro (sacro perché separato dal mondo reale, protetto da un dispositivo di visione che lo conserva eterno e uguale). Questo Pasolini chiedeva a Pedriali, e questo Pedriali gli ha concesso grazie all’azione di un occhio esterno che penetrava nella scena preparata per un’esibizione definitiva. L’occhio di Pedriali ha realizzato in quelle due settimane una parte dell’opera di Pasolini (la parte estrema, anche se non poteva saperlo nessuno dei due). Oggi quest’occhio ci dà l’illusione di entrare nella camera da letto di un poeta ma in realtà ci lascia fuori da un luogo definitivamente chiuso. Ponendosi fuori dal mondo, è il disagio del mondo che Pasolini ci ha trasmesso in eredità, fissato sul suo corpo forte di uomo combattente e sul suo volto ossuto di uomo disperato.

Marco A. Bazzocchi

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


PIER PAOLO PASOLIN
Fotografie di Dino Pedrial