

f r o n e s i s

FILOSOFIA ♦ LETTERATURA ♦ ARTE

anno 5 numero 10 luglio-dicembre 2009

«Tres sorores, filias Phrenesis, fabulosa
gentium finxit antiquitas, Philologiam,
Philosophiam et Philocaliam.»

Johannes Saresberiensis, *Metalogicus*, IV, 3.

Sommario

INTERVENTI

Paolo Radi, <i>La filosofia di Heidegger secondo Benjamin Fondane</i>	11
Fabrizio Impellizzeri, <i>Linguaggio carnale e discorso politico nel cinema di Jean Genet e Pier Paolo Pasolini</i>	39
Cristiana Brunelli, <i>Per una storia della ballata romantica italiana</i>	55
Serena Bedini, <i>Il rapporto tra Nievo e il melodramma nell'esperienza di critico musicale e librettista</i>	87
Rosalba Quindici, <i>Linee per un'interpretazione fenomenologica dell'ascolto in musica. Spunti per un'estetica musicale</i>	119

TESTI

Christian Emanuel Norberg-Schulz, <i>Il Louvre della steppa. Reportage da un museo dell'avanguardia in una città nel deserto</i>	153
Fornaretto Vieri, <i>Spaesamenti e altre fantasie geografiche</i>	161

RECENSIONI

Alice Cencetti, <i>Giovanni Pascoli. Una biografia critica</i> (Massimo Seriacopi)	171
Don Giovanni. <i>Il dissoluto impunito</i> (Giorgia dello Russo)	175

Lang Lang, <i>La mia storia</i> (Enzo Fantin)	176
Aurelio Musi, <i>Memoria, cervello e storia</i> (Rosario Diana)	177
Stefano Poggi, <i>La cena di Zurigo</i> (Marco Piazza)	180
Marco Sterpos, <i>Ottocento alfieriano</i> (Massimo Seriacopi)	182

*Linguaggio carnale e discorso politico
nel cinema di Jean Genet
e Pier Paolo Pasolini*

di FABRIZIO IMPELLIZZERI

«Il luminoso squallore che avvolge le borgate pasoliniane non può non ricordare lo splendore con cui Genet ammanta le sue prigioni: luoghi infernali, in cui la vita umana è ridotta alla pura sopravvivenza. Le borgate e le prigioni sono luoghi reali e immaginari ad un tempo: paradisi interiori in cui l'erotismo è possibile e inferni sociali in cui l'erotismo può trasformarsi in conoscenza e impegno.»

La reclusione e l'erotismo sono i temi che legano i due film *Un Chant d'amour* (1950) di Jean Genet e *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* (1975) di Pier Paolo Pasolini, ispirato all'opera del Marchese de Sade scritta nel 1785 durante la sua prigione alla Bastille. L'ingresso dell'erotismo e dell'omoerotismo nella narrativa pasoliniana e genettiana comporta delle trasformazioni formali e linguistiche che allontanano i loro testi in prosa, ed anche il loro cinema, dal modello del romanzo borghese o da quello ancora più convenzionale dell'industria cinematografica della loro epoca. Il loro universo erotico trasforma la scrittura, altera i confini tra generi e modifica, di conseguenza, i rapporti con la tradizione e il suo linguaggio. Si tratta per Pasolini e Genet di costruire figure narrative e ruoli privi della complessità sociale, psicologica e linguistica dei personaggi tradizionali. I loro personaggi sono dotati, invece, di qualità fisse, di tratti fisici, psicologici, linguistici e metalinguistici che rappresentano gli estremi di una qualità specifica – l'innocenza o la colpa, la purezza o la corruzione, la virilità o la femminilità – e tendono a rimanere identici per tutto il corso della narrazione o del film. I personaggi sono pertanto figure quasi completamente prive di coscienza i cui pochi attributi (fisici o gestuali) rappresentano il grado estremo di una qualità: essi tendono a restare identici nell'unità narrativa del film come un susseguirsi di ripetizioni giustapposte di uno stesso modello. L'evolversi della trama non è altro che un alternarsi di continue variazioni su uno stesso tema, l'onanismo, l'eccitazione, il voyeurismo e la violenza. Questi personaggi pasoliniani o genettiani tendono ad assomigliarsi, come se fossero rappresentazioni simboliche di una qualità astratta, emblemi dell'erotismo e del suo linguaggio impossibile, perché spesso censurato. Le trame dei film

rintracciano inoltre lo stesso percorso, anziché susseguirsi secondo un tradizionale svolgimento narrativo o descrittivo nell'evoluzione psicologica dei personaggi, rendono manifeste tutte quelle qualità che definiscono in modo indiretto la natura essenzialmente erotica e primitiva che li ha generati – innocenza e crudeltà, spensieratezza e indifferenza, dolcezza e brutalità.

Un Chant d'amour è un film totalmente abitato da personaggi maschili in preda al più violento desiderio carnale, a quel desiderio impossibile, a quegli amori omosessuali “negati o inammissibili” delle promiscuità del carcere¹ che Genet stesso visse dal 1926 al 1929 (dai 16 ai 18 anni) per poi farvi ritorno nel 1942, e ai quali sono ispirati la maggior parte dei suoi romanzi autobiografici come *Diario di un ladro*, *Pompe funebri*, *Nostra-Signora-dei-Fiori* e *Miracolo della Rosa*. Il film è interamente muto, in bianco e nero, ed i detenuti sono rinchiusi nel più totale isolamento delle loro celle. L'intero corto-metraggio si sviluppa quindi secondo una logica ben precisa che tende a sottolineare l'impossibilità di comunicare sia fisicamente che linguisticamente. Inoltre, per fare interpretare ai suoi personaggi questo mondo di esclusi e di reietti, Genet sceglie di reclutare i suoi “attori” negli ambienti più loschi di Montmartre. A questi giovani emarginati si aggiungono due dei suoi amanti reali, entrambi già presenti nell'opera autobiografica *Diario di un ladro*: Java (che nel film scuote il braccio fuori della finestra della cella) e Lucien Sénémaud (personaggio principale che danza con il tatuaggio sul braccio). Allo stesso modo Pasolini utilizzava nel suo cinema l'oralità incarnata dal suo compagno Ninetto Davoli per definire ed esprimere «la lingua scritta della realtà». Personaggio scandaloso, disinvolto, leggero ed innocente, Ninetto oltre a diventare il portavoce della sua teoria linguistica, era l'icona stessa del suo cinema. Per questo suo modo di utilizzare attori non professionisti, Pasolini rappresentava quindi prevalentemente per l'Italia un “escluso”. La sua scelta consapevole di approcciarsi fisicamente e linguisticamente alla realtà, riproduceva, sullo schermo e nei suoi testi, un effetto di “sporcatura”, una chiara volontà di “sgrammaticare” il linguaggio convenzionale. La sgrammaticatura dell'immagine e del testo erano quindi il segno abbastanza forte che additava un intero sistema sociale ipocrita che emarginava tutto quello che produceva di negativo, di brutto. Pier Paolo Pasolini era pertanto reo di rappresentare, nell'Italia dell'ortodos-

sia generalizzata, una categoria di persone messa al bando dallo strapotere dell'industria culturale: quella del “rifiuto”. Rifiuto della connivenza con una classe dirigente, cortigiana e prepotentemente ottusa, rifiuto di scendere a patti con qualsiasi istituzione, tanto di destra che di sinistra, rifiuto di utilizzare la lingua dell'ipocrisia del capitalismo borghese e rifiuto infine di abbassare la propria diversità culturale, morale e sessuale ad un'ennesima etichetta. Nell'Italia moralistica e puritana dell'epoca, il suo essere “scandaloso”, non solo per la natura sessuale delle sue opere ma soprattutto omosessuale, stava a significare l'esclusione, il totale isolamento sociale. Le sue opere subirono spesso vari processi per oscenità e pornografia,² il che contribuì ad accrescere la sua fama d'autore maledetto che “dava voce” all'Italia della vergogna, quella cancellata perché brutta, squallida, volgare, specchio concavo del perbenismo piccolo-borghese. Il suo uso del dialetto, microlingua anti-borghese, si trasforma immediatamente in un atto più politico che meramente linguistico. Inoltre, il dialetto di Pasolini fa emergere nei suoi suoni e nei suoi lemmi la bellezza autentica della carnalità erotica dei ragazzi di vita delle periferie e dei giovanotti delle campagne. Per Pasolini, il dialetto era perciò il mezzo di un approccio più carnale e diretto con i contadini della terra,³ come nei romanzi romani, dove il romanesco gli permetteva lo stesso approccio concreto, materiale e fisico. Allo stesso modo, per Genet, l'argot parlato dai carcerati o dai delinquenti ha un vero valore erotico ed appare quasi come un linguaggio segreto. Il cinema completa il linguaggio tout-court grazie all'apporto del metalinguaggio, gesti e parole fanno parte della stessa immagine, e diventano un segno tangibile della realtà inequivocabile e reale. Si può dire che per entrambi gli autori, «L'immagine e la parola, nel cinema, sono una cosa sola : un *topos*»,⁴ e pertanto non possono né mentire, né essere fuorviate. In questo modo, l'esperienza cinematografica permetteva, ad entrambi i registi di ritrovare, vista l'analogia dal punto di vista semiologico con la realtà stessa, di raggiungere la vita e il suo linguaggio più puro ed autentico. Il cinema diventa la concreta possibilità di esprimere quel linguaggio della realtà che la scrittura non poteva più esprimere e che Pasolini teorizza con la “cinelinguista”,⁵ poiché come egli afferma: «Il cinema mi permette di mantenere il contatto con la realtà, un contatto fisico, carnale, direi quasi di ordine sessuale».⁶ L'assunzione del cinema deriva dunque nell'itinerario espresivo ed esistenziale di Pasolini e Genet dall'amore viscerale per la realtà,

che essa sia esterna od interna, promette l'appagamento di un desiderio disperato che la letteratura non può esaudire perché frappone tra la vita e l'arte il muro di parole simboliche della lingua letteraria. Il cinema ha quindi la funzione principale di riprodurre la realtà per quanto questa possa rivelarsi sconvolgente, censurabile o semplicemente pornografica. L'uso volontario della sgrammaticatura è qui rivelatore dell'operazione testuale di frammentazione della realtà senza "formazioni" tecniche, anzi la realtà viene trasmessa deformata nei suoi gesti, nei suoi colori, nei suoi silenzi, senza montaggi, cruda, barbaramente autentica. Anche per questo, lo ricordiamo, i due registi non usano attori professionisti, o perlomeno raramente, proprio per interpretarne la fisicità grezza, senza forzature nell'espressione corporea che finisce poi con l'essere soprafatta dal potere o meglio da chi lo esercita.

Il luminoso squallore che avvolge le borgate pasoliniane non può non ricordare lo splendore con cui Genet ammanta le sue prigioni: luoghi infernali, in cui la vita umana è ridotta alla pura sopravvivenza. Le borgate e le prigioni sono luoghi reali e immaginari ad un tempo: paradisi interiori in cui l'erotismo è possibile e inferni sociali in cui l'erotismo può trasformarsi in conoscenza e impegno. L'erotismo diventa quindi linguaggio di comunicazione, lingua del corpo e dell'anima, che permette ed autorizza Genet e Pasolini ad amare e conoscere il mondo dell'altro. Questi luoghi dell'emarginazione e della reclusione vengono descritti facendo ricorso ad uno stile raffinatissimo, ad un linguaggio ricco di preziosismi che capovolge, come in un negativo fotografico, il bianco in nero e il nero in bianco, sapiente sconvolgimento della trasformazione dell'idea del Bene e del Male. Occorre tener presente che questi luoghi di miseria e solitudine sono, per il soggetto, il teatro dell'esclusione e della sola verità possibile, sono la prova tangibile di un'emarginazione sociale e la sola, seppur precaria, forma d'identità. Non si può, quindi, non pensare alle periferie urbane, alla segregazione della villa di *Salò*, alle prigioni, come alla creazione di un autentico "altrove", ed in questo "altrove" si disegna proprio la frontiera tra il mondo borghese e il mondo degli emarginati, sospesa sempre in un'aura di sacralità quasi surreale. In questi luoghi *off limits*, il rapporto sessuale sadomasochista che lega spesso i personaggi forti a quelli deboli, ridisegna l'assioma del carnefice e della sua vittima e traduce l'esperienza omosessuale passiva come esperienza d'annullamento della coscienza e della volontà, una specie di dimensione

sacra, sacrificale, un “altrove” puro, istintivo e primario. In Pasolini, come in Genet, il narratore è un soggetto la cui sessualità è negata; un soggetto, dunque, privo d’identità sociale, cioè non diviso o meglio non condiviso, quindi per forza assente dal linguaggio classico ma che risulta più che presente dal linguaggio filmico figurativo.

L’istinto primordiale regna in tutto il suo “candido” splendore in un mondo arcaico. La scelta di Pasolini e di Genet di amare durante la loro vita e nelle loro opere i reietti, i ladri, gli abietti, tutte le minoranze emarginate, si traduce in questa necessità “politica” di entrare in comunicazione con l’origine autentica della natura umana senza veli né costrizioni, e forse pure senza coscienza. Il segno ed il senso si orientano, di conseguenza, verso il significante, questa volta fondato su un sistema linguistico più appropriato alla natura della comunicazione che si fa diretta, primitiva e fusionale: l’erotismo. La rappresentazione del corpo ed il suo modo di essere “esposto” ci offrono proprio il senso del primario, laddove i “segni” sono autentici, senza veli, ripresi nella loro integrità, forse anche a rappresentare la metafora vivente di come il linguaggio può essere anch’esso spogliato dal suo artificio culturale e sintattico, finalmente puro. Il modo in cui questi corpi vengono erotizzati ci rivela il desiderio profondo di ritrovare Adamo e Caino, o forse ancor meglio Dioniso. I corpi descritti e filmati da Pasolini e Genet hanno questa bellezza cupa, oscura, altamente carnale dei personaggi dipinti dal Caravaggio, tanto da esprimere paradossalmente nell’innocenza dei loro volti la tragicità del nostro tempo. L’inquadratura che disegna i contorni e le forme del corpo mescola sapientemente sacralità ed erotismo, purezza e comportamenti lascivi e sensuali. La scrittura cinematografica dei due registi esprime pertanto questa volontà di restaurare il rituale erotico nella sua funzione originale estatica, vale a dire di liberazione, fuori da ogni ordine morale o sociale. I muscoli, la durezza dei tratti del viso, la forma del membro, le forme del movimento e la sensualità, si trasformano in linguaggi che “animano” il corpo; in altre parole, e per essere più preciso, che offrono al corpo finalmente un’anima, un linguaggio sincero e reale con il quale esprimersi. La conoscenza dell’altro avviene semplicemente attraverso un’identificazione copulativa. L’unione erotica, vera e propria esperienza carnale ed emotiva, si rivela essenziale come esperienza cognitiva e linguistica sociale. L’immaginario erotico pasoliniano e genettiano è spesso lo specchio della brutalità e crudezza dei rapporti di potere che animano

la società, delle contraddizioni insolubili che sarebbero all'origine dei regimi totalitaristi. Oltre a farne una critica, quest'immagine dell'erotismo, vista nella sua ambivalenza, traduce e tradisce, nei due autori, un fascino per il potere e la sua forza violenta. Genet insiste spesso sul sistema gerarchico e sulla violenza che esiste nei rapporti umani anche perché egli era cresciuto nei riformatori, laddove un novello era facile preda per gli anziani, tanto da trasformarsi in una specie di protettorato dal legame strettamente sessuale. Egli sottolinea, attraverso l'uso del corpo, del gesto e della "visione" in *Un Chant d'amour*, l'insopportabile senso di solitudine che attanaglia "dolorosamente" i prigionieri, ponendo l'accento sul bisogno imperativo, quasi viscerale, vitale e "brutale" di stabilire un contatto con l'altro, che esso sia carnale o immaginario (qualora i muri li separano). Novelli Piramo e Tisbe, testimoni dell'impossibilità di comunicare e di amare, due prigionieri nel film comunicano e fanno l'amore scambiandosi del fumo con una cannuccia attraverso il foro fatto in un muro. Entrambi chiusi nelle loro celle, vivono quest'esperienza del fumo come la metafora del corpo dell'altro. Da questo si fanno penetrare, da questo traggono il piacere e da questo creano il loro proprio linguaggio segreto d'amore. Per Genet la parola va oltre il muro, lo trafigge, si trasforma e comunica nella sua trasgressione ciò che è indicibile e invisibile. Dal canto suo, Pasolini ci rappresenta ancora più marcatamente questo valore dialettico del sesso esponendolo al suo pubblico con *Salò*. L'autore sviluppa l'idea capitale della voluttà della violenza e della codificazione del sesso, e accosta il Secolo dei Lumi di Sade al 1944 di *Salò*, durante quell'anarchico esperimento di una Repubblica Fascista senza popolo, puro Stato oligarchico che sopravvive oltre la propria sconfitta. Il sesso, da irrisione innocente del potere quale era nella *Trilogia della vita*,⁷ è ridotto alla squallida espressione di un obbligo sociale, in cui la mercificazione dell'uomo diviene quanto mai esplicita nell'atto di costante abuso sessuale da parte del Potere Assoluto, e dunque, per traslato, diviene la metafora del rapporto col potere di coloro che gli sono sottoposti. I veri trasgressori, in *Salò*, sono i carnefici, il cui problema è di confrontarsi con uno stato divino nietzschiano, con l'illimitatezza della loro potenza superumana, a cui cercano di dare una struttura ed un volto quanto più possibile estetici. In questo film, egli adotta un linguaggio sadomasochista, laddove il carnefice (il Potere) incontra la sua vittima (l'uomo-massa). Nella Villa, nei pressi di Marzabotto, per

centoventi giorni, sarà vigente per tutti un regolamento sottoscritto arbitrariamente dai quattro Signori (o meglio carnefici) con il quale essi sono autorizzati a disporre indiscriminatamente e liberamente della vita e del corpo delle loro giovani vittime. Questi ragazzi dovranno tenere un comportamento d'assoluta obbedienza nei confronti dei quattro Signori e delle loro regole perverse. Inoltre, il film è continuamente cadenzato dall'alternarsi di riti sacri e ceremonie (matrimoni, cene, ispezioni, orge...) dal somigliante codice nazista, tutto assurdamente dipinto di un'impropria innocenza che dà all'immagine filmica una sorta di parodossale candore. In *Salò*, film assolutamente nietzschiano, fuori da ogni regolazione religiosa degli affetti e del peccato, il corpo si rende autonomo, perché riconosce nel Potere l'unica regola. Pasolini oppone al desiderio che non conosce altro che la propria ingordigia (in altre parole il desiderio di desiderare dei padroni e degli aguzzini) una serie di gesti da parte delle vittime, di piccoli piaceri rubati ad una regolamentazione dispotica. Nell'articolo pubblicato su «*Il Corriere della Sera*» del 25 marzo 1975, dal titolo *Il sesso come metafora del potere*, a proposito di *Salò*, Pasolini affronta e spiega ancor più chiaramente questa rappresentazione politica del sesso. Egli risolve attraverso *Salò* quest'assioma sesso-politica che ossessiona la nostra intera civiltà contemporanea. Riscopre il concetto di Karl Marx che studia il fenomeno della trasformazione dell'uomo in merce, della riduzione del corpo umano allo stato di "cosa", di oggetto, e della corporeità sfruttata in ogni campo (soprattutto quello del linguaggio audiovisivo). Per Pasolini, il potere ha semplicemente distrutto l'erotismo, il suo linguaggio e la sua spontaneità primitiva. La sottomissione del corpo, del sesso al potere economico del consumismo sembra essere l'orribile metafora che Pasolini denuncia nel suo film. La dittatura del consumismo, l'indifferenza della borghesia, l'astio e la voglia di potere, seguito dall'arbitrarietà delle sue regole e del suo linguaggio, non possono che essere lo specchio della nostra società. L'uso politico del corpo e del linguaggio tradotto attraverso le immagini crude e cruentate del film ci rinviano di riflesso questa nostra realtà senza veli e menzogne linguistiche. Anche se i temi sono assurdi ed inaccettabili, *Salò* fissa nel nostro tempo tutto l'orrore del capitalismo e della sua mercificazione linguistica e metalinguistica.

L'immobilità del tempo sembra nutrire, a questo punto, nel cinema e nelle opere di Pasolini e Genet, l'illusione di poter preservare i corpi de-

siderati dei ragazzi in una condizione atemporale rappresentata anche dalla felicità e innocenza di un desiderio sessuale pensato come possibile solo al di fuori della società, in quel mondo rurale o carcerale che si vuol credere antitetico alla società borghese e alle sue regole. Nella *Trilogia della vita*,⁸ il sesso arrivò ad essere al centro di tutto, del sesso interessava la rappresentazione, come se nella pura rappresentazione potesse rintracciarsi la chiave di un'innocenza dei corpi, stato edenico da rincorrere, quasi isola ideale, a-storica. La fede nel carattere permanente del corpo del fanciullo compare proprio nella *Trilogia della vita* come parte di una fiducia complessiva nella purezza, nella naturalità e quindi nella sacralità dei corpi. Il gesto, in quanto emanazione istintiva del corpo, metalinguaggio fisico autentico e privo di regole, è ridotto alla sua cruda essenzialità espressiva, ed incarna il valore della virilità che popola l'immaginario omoerotico dei due registi. I gesti appaiono naturali, ma allo stesso tempo sembrano fare parte di una specifica coreografia voluta dal desiderio del regista che guida e dirige ogni singola movenza ad alto valore evocativo. Il ruolo primario che la cinepresa ha, è proprio quello di dare rilievo a determinati gesti, di accentuarli, di ingrandirli in modo metonimico, tanto da non farli sembrare un semplice caso ma dettati da una «erotica volontà». Poiché i gesti sono rivelatori, Genet è attento a controllarli e ne fissa il valore comunicativo:

Se i miei personaggi hanno l'altezza, la larghezza delle spalle, lo sguardo e il sorriso, io mi occupo del resto chiedendo loro non di compiere solo una serie di gesti che chiunque potrebbe fare, ma una serie di gesti minuziosamente messi a punto da me. Non è impossibile d'altronde che questo modo di lavorare tolga ogni spontaneità al racconto. Io preferisco la rigidità alla stupida naturalezza, senza arte e senza originalità.⁹

Per Genet, un attore non ha bisogno di preoccuparsi di ciò che si suppone egli senta: basta soltanto che egli effettui i gesti corretti, ed essi provocheranno la giusta reazione nello spettatore. Genet attacca gli attori di professione per le loro false e stereotipate espressioni “inquinate” dai linguaggi della recitazione, e quindi propone di ricorrere a dilettanti come fece pure Pasolini. L'ossessione per la gestualità si collega all'ambizione globale per il suo film, che è quella di rendere una «certa complessità soggettiva». È in *Le Bagni* che Genet espone chiaramente il suo modo di concepire il cinema, definendo i suoi criteri estetici, precisando

l'uso o il ruolo della telecamera o delle luci, oltre a rifiutare l'uso di attori professionali. Il modo in cui Genet concepisce la sceneggiatura ci offre già questa "visione" dell'utilizzo dell'obiettivo della cinepresa come un occhio impudico, indiscreto, voyeur, che va oltre il comune campo visivo. Uno dei mezzi specificatamente cinematografico che escogita per rendere obiettivo ciò che è soggettivo è il primo piano:

Il cinema è essenzialmente impudico. Poiché ha questa facoltà di ingrandire i gesti, serviamocene. La cinepresa può aprire l'abbottonatura dei calzoni e perlustrarne i segreti. Se io lo giudico necessario, non me ne priverò. Mi servirò certamente di essa per registrare il fremito di un labbro, ma anche il tessuto particolarissimo delle mucose, il loro umidore. L'apparizione di una bolla di saliva ingrandita all'angolo di una bocca nel corso dello svolgimento di una scena, può apportare allo spettatore un'emozione che conferirà a questo dramma un peso, uno spessore nuovo.¹⁰

Genet non vuole soltanto isolare e ingrandire i gesti, attraverso un uso metonimico della cinepresa, ma vuole creare un effetto antinaturalistico giacché ad immagini di sesso esplicito o violenza accosta immagini sfumate dal tenero valore poetico. La sceneggiatura sembra nascere dalla sua immaginazione proprio a causa dell'inconsueto accostamento delle immagini e dall'uso di una luce sfumata e rarefatta. L'uso della telecamera non è mai oggettivo ma soggettivo, ed è per questo che Genet¹¹ usa spesso immagini e luci che ricompongono il mondo del sogno o della fantasia erotica, proprio per esprimere il valore intimo delle sue percezioni. La funzione del regista è proprio quella di fare "sentire" e questo usando il suo soggettivismo nell'uso delle riprese che inquadrano ogni poro di pelle, ogni asperità delle superfici che la messa a fuoco lambisce eroticamente. Nessun trucco o cipria copre l'epidermide, una goccia di sudore, un'imperfezione della pelle sottolinea ancor maggiormente la carnalità, invitando lo spettatore a parteciparvi con i sensi come l'olfatto, il tatto, il gusto, l'udito e soprattutto la vista. I sensi invitano a "sentire" meglio la carne, materia pulsante, sessuale, sessuale, viva.

Il linguaggio cinematografico è scelto dai nostri due registi e scrittori come un'ipotetica via di mezzo tra una lingua primitiva, con strutture appartenenti al mondo del «pensiero selvaggio»,¹² e una lingua moderna e razionale. Pier Paolo Pasolini inizia ad affacciarsi alla regia cinematografica nel 1960 a 39 anni senza cognizioni tecniche di nessun tipo. Il suo gusto estetico è stato sempre connesso ad un preciso ragionamento poli-

tico e linguistico. La scelta del cinema come nuovo mezzo espressivo della realtà è motivata all'inizio come cambiamento di tecnica, come ricerca di una nuova forma-espressione. Per Pasolini, abbandonare la lingua italiana scritta rappresenta l'estrema protesta contro le convenzioni sociali del suo paese per adottare una lingua transnazionale.¹³ Se la lingua parlata o scritta è un sistema di segni simbolici e convenzionali, il cinema è un sistema non simbolico e non convenzionale ed esprime la realtà attraverso la realtà stessa.

[...] la passione che aveva assunto la forma di grande amore per la letteratura e per la vita si era spogliata dell'amore per la letteratura diventando ciò che era davvero, ossia una passione per la vita, per la realtà, per la realtà fisica, sessuale, oggettuale ed esistenziale.¹⁴

Le sue immagini non hanno la maniacalità tecnica perché desiderano restare fedeli il più possibile alla realtà, infatti, anche se queste immagini sono ritenute spesso cinematograficamente "sgrammaticate", si può dire che contengono tutta l'efficacia rappresentativa della realtà e hanno, nella loro costruzione estetica (ed etica), una loro logica poetica. Le immagini create dalle descrizioni contenute nei suoi romanzi sono fortemente influenzate dal gusto visivo e cinematografico, proprio perché interpretano l'effettiva consistenza espressiva sentita dall'autore. Le immagini sono ad un livello molto meno organizzato delle parole, sono sempre primitive, originarie,¹⁵ pure. Il cinema entra nella vita artistica di Pasolini per sedare la propria inquietudine espressiva che lo portava spesso a confrontarsi con l'immediatezza, e chi meglio del ciak istantaneo poteva dare valore alla ripresa del puro presente. Dal punto di vista tecnico, il cinema è un continuo e infinito piano-sequenza, vale a dire un seguito ininterrotto di inquadrature che corrisponde alle visioni di ogni uomo. La "sgrammaticatura", in buona parte volontaria, delle scene girate, in cui ad immagini di personaggi in movimento si alternavano, seguendo un cliché da film muto ejzenštejniano, dei primi piani statici, era parallela alla sua tecnica di scrittore: lunghe pause di meditazione, cambiamenti di scene improvvise... L'idea del cinema che aveva Pasolini era quindi prevalentemente "anticinematografica", si basava sulla grammatica "a salti" del cinema muto, sul gusto dei contrasti cromatici e sulla scelta dell'immagine sgranata. La cinepresa era un'appendice del suo corpo, un organo in più, un terzo occhio che oltrepassava il comune senso

del vedere per andare oltre il confine dell'immagine. Egli aveva l'abitudine di girare ogni scena del film, con la cinepresa a spalla, tanto da essere parte integrante del suo modo di sentire e di vedere. Uno spioncino che gli permette di affacciarsi sulla verità del mondo, filmandola, registrandola nella sua più totale e cruda purezza. Il suo modo di fare cinema persegue un'etica della trasgressione proprio perché la visione immediata cancella ogni possibile devianza. Ogni sconvolgente verità è "svelata" dall'innocenza della tecnica che egli usa, così drasticamente epurata dal linguaggio codificato del far cinema o letteratura. Il mondo che ci mostra Pasolini sembra capovolto, la sintassi che culturalmente lo sorregge viene sconvolta e smentita. Ogni forma di comunicazione, che essa sia linguistica, culturale od artistica, viene ricondotta nella sua essenzialità quasi animale, ed è proprio per questo che la nudità ed il sesso ricoprono questo valore vitale, rituale, quasi a "rivelare" la verità. La cinepresa di Pasolini e Genet è usata con la stessa volontà di spogliare la realtà dal suo falso pudore, essa "guarda" i corpi e li rivela in tutto il loro metalinguaggio autentico. Voyeur per antonomasia, il regista si fa quindi portavoce del voyeurismo di ogni spettatore e giustifica questa voglia di penetrare nella vita e nel mondo interiore dell'attore esibito. La cinepresa di Genet, in *Un Chant d'amour*, è quell'occhio del guardiano-guardone che scruta continuamente nello spioncino e che simboleggia chiaramente il desiderio infuocato del personaggio. Nella messa a fuoco delle immagini percepite dallo spioncino, Genet pone l'accento su parti del corpo ben precise e ingrandite che altrimenti da un foro così piccolo e distante sarebbe impossibile ottenere. La perversione di questo sguardo giustifica proprio questo linguaggio metonimico dell'obiettivo, ciò che si desidera ardentemente, ciò che significa, in modo quasi feticistico dal guardone viene "focalizzato" ancor di più dal regista. La distorsione delle immagini dimostra quanto è forte e quasi irreale la pulsione di scopofilia. Per decontestualizzare la visione stessa dalla realtà, Genet, come gli altri registi¹⁶ che si sono ispirati alle sue opere, sceglie di mostrare le sequenze delle fantasie erotiche aggiungendo al chiaro-oscuro dell'immagine i primi piani che "voyeuristicamente" si distanziano in piani larghi, oltre ad aggiungere le metafore floreali che decorano le improvvise scene oniriche. A questo, non si può non inserire il frazionamento delle immagini, i contrasti "espressionisti" (che Pasolini utilizzerà pure) e la deformazione dell'angolatura nella ripresa che testimoniano il cambiamento

dovuto all'istantanea pulsione scopica. Lo spioncino, il passa-vivande, il foro, la finestra, il binocolo sono *glory holes* di un'immensa parete oltre la quale il desiderio non ha più voce, un linguaggio proprio, vero, scandalosamente reale. La narrazione, espressa dalle scelte – extradiegetiche e onniscienti – di riprese «in forma di voyeurismo», offre un realismo che non può fare altro che “invertire”¹⁷ l’uso del linguaggio cinematografico verso un’analisi perversa della focalizzazione della macchina da presa. Il raccontare il corpo dell’altro, o meglio filmarlo, si configura come una ricerca di una possibile alterità in cui specchiarsi, identificarsi e ritrovare l’identità perduta e desiderata. Come il regista nella sua direzione e inquadratura, il carnefice che detiene il potere può adoperare il corpo della vittima come lui “desidera”. L’onniscienza del regista corrisponde a questa struttura voyeuristica di chi controlla tutto e tutti, da una posizione di vantaggio che gli permette di sorvegliare ogni gesto, ogni corpo, ogni lembo di pelle. Il regista sta sopra, dietro, davanti e gode nella sua arte di un panottismo che oltre al vedere fuori, vede e penetra dentro, fino a cogliere in un silente sorriso un desiderio, un linguaggio perverso.

Le similitudini tra i due autori, non si limitano al cinema ovviamente. Romanzi, opere teatrali, saggi e articoli giornalistici testimoniano la stessa volontà di “dissacrare”, ognuno a proprio modo, il potere stabilito, e questo, attaccandolo con la sua stessa arma: il linguaggio. Quello stesso linguaggio che li ha esclusi a lungo dalla loro società. La scrittura e il cinema, diventano due modi e due mondi grazie ai quali ognuno di loro ritroverà la propria identità. Le parole e le immagini smontate dalle loro “impalcature politiche e sociali”, spogliate dagli inutili sofismi, restituiranno alla letteratura ed al cinema quel profondo valore umano in tutta la sua essenza grezza ed autentica.

Note.

1. Nel 1981 Genet decide di raccontare con *Le langage de la muraille*, la storia della colonia di Mettray che lo ospitò durante la sua adolescenza. L’opera, rimasta inedita in forma di sceneggiatura, narra la storia di questo luogo altamente simbolico, dalla sua nascita all’epoca di Napoleone fino alla sua chiusura a metà del secolo scorso.

2. «Per comprendere lo «scandalo» sollevato dall’uscita in librerie di *Ragazzi di vita*, e il suo successo folgorante, le discussioni che alimentò, bisogna chiedere soccorso a immagini di film-

giornali d'epoca. – Pornografia. Quale pornografia? Alcuni puntini di sospensione. Il vaffan..., alcuni pederasti dipinti come ombre cinesi contro le pareti di cartone di certi cinemini periferici; oppure la parola " cazzo" mai pronunciata per intero ma lasciata correre pelle pelle lungo la superficie del racconto. Pornografia era l'odore di verità che circola in quel libro picaro; la vitalità esudante e malata dei protagonisti, la loro frenesia urlata, la plasticità derisoriamente spudorata dei loro corpi», in E. Siciliano, *Vita di Pasolini*, Milano, Oscar Saggi Mondadori, 2005, p. 209.

3. Per questo contatto con il mondo contadino, è necessario ricollegarsi alla giovinezza di Pasolini nel Friuli e alla sua "candida" scoperta del dialetto di Casarsa. In questo mondo, in «[...] questa campagna; la verde formazione della loro parlata dà loro una fisionomia di popolo primordiale. Raramente è riscontrabile una freschezza e una salute interiore simile a quella di questi giovinotti friulani-veneti [...]» in P.P. Pasolini, *Un paese di temporali e di primule*, Parma, Ugo Guanda Editore, 1993, p. 220.

4. P.P. Pasolini, *Il cinema e la lingua orale*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2000, p. 266.

5. «Fondamento e determinazione della grammatica cinematografica è il fatto che le unità minime della cinelingua sono gli oggetti, le forme e gli atti della realtà, riprodotte e divenute elemento stabile e fondamentale del significante. / Questo permanere, attraverso la riproduzione meccanica, della realtà nella lingua del cinema – anziché divenire, come nella lingua scritto-parlata, meramente simbolica – dà a tale lingua una costituzione del tutto particolare. / La lingua scritto-parlata non è un calco e non è una nomenclatura: tuttavia credo si possa dire, senza orrore dei linguisti, che essa, nei suoi modi morfologici, grammaticali e sintattici, è per così dire parallela alla realtà che esprime. Ossia, la catena grammaticale dei significanti è parallela alla serie di significati. La sua linearità è la linearità attraverso cui percepiamo la realtà stessa. / Un grafico dei modi grammaticali della lingua scritto-parlata potrebbe essere dunque una linea orizzontale, parallela alla linea della realtà – o mondo da significarsi, o tout court, con audace neologismo, Significando /parola con cui sarebbe così giusto indicare sempre, umilmente la Realtà). / Invece: il grafico dei modi grammaticali della lingua del cinema potrebbe essere una linea verticale: una linea, cioè, che pesca nel Significando, lo assume continuamente, incorporandolo in sé attraverso la sua immanenza nella riproduzione meccanica audiovisiva. / Che cosa pesca, nella realtà, la grammatica della cinelingua? Pesca le sue unità minime, le unità della seconda articolazione: gli oggetti, le forme, gli atti della realtà, che abbiamo chiamato «cinémi». Dopo averli pescati, li trattiene in sé, incapsulandoli nelle sue unità di prima articolazione, i monemi, ossia le inquadrature. » in Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., pp. 207-208.

6. J. Duflot, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Paris, Belfont, 1970, p. 17.

7. *Decameron* (1971), *Racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle mille e una notte* (1974).

8. Con la *Trilogia della vita*, ideata e composta tra il 1970 e il 1974 e che comprende tre film tratti da opere fondanti della cultura europea e orientale, Pasolini aprì la cinematografia italiana al genere "pornografico". Elemento comune della trilogia è la volontà narrativa che segue il ritmo della gioia corporale sessuale, tanto che i film integrano una serie continua d'immagini corporee che costituiscono il vero elemento conduttore.

9. J. Genet, *Le bagne*, L'Arbalète, Décines, 1994, p. 109, in E. White, *Ladro di stile*, ediz. italiana a cura di N. Stabile e M.A. Tamburello, Milano, Il Saggiatore, 1998, p. 360, n. 70.

10. Ivi, p. 113, in White, *Ladro di stile*, cit., p. 361, n. 72.

11. «I film non soltanto iniziarono il giovane Genet al fascino del comportamento ideale, ma gli suggerirono anche un modo nuovo di percepire il tempo e la sua struttura. [...] Genet ha una scrittura cinematografica. I suoi libri sono costruiti mediante il montaggio, presentano immagini che non sono statiche ma sempre in movimento, e caratterizzano la personalità con il gesto, la morale con l'abito, l'umore con le luci. Flash-back, anticipazioni (flash-forward), sequenze alternate, ripetizioni ad anello, dissolvenze e, appunto, montaggio: Genet applica alla letteratura il

vocabolario completo delle tecniche cinematografiche, e ciò allo scopo di disorientare il lettore. Questa vertigine percettiva, così necessaria alla visione essenziale di Genet, si basa sullo studio dei film, che praticò per tutta la vita», ivi, p. 37.

12. Vedi l'omonima opera di Claude Lévi-Strauss del 1962.

13. «Sappiamo ancora – sempre sulle orme del Martinet – che ogni lingua ha una sua articolazione particolare, e che di conseguenza « le parole di una lingua non hanno equivalenti esatti in un'altra ». Ma ciò contraddice forse la nozione di lingua cinematografica? No, niente affatto: perché il cinema è una lingua internazionale o universale, unica per chiunque l'adoperi. Non si dà quindi fisicamente la possibilità di confrontare la lingua del cinema con un'altra lingua del cinema. / Sempre parafrasando il Martinet, che rappresenta il momento finale e definitorio della linguistica saussuriana, potremmo dunque concludere con queste prime note, con la seguente definizione della lingua del cinema: «La lingua del cinema è uno strumento di comunicazione secondo il quale si analizza in maniera identica nelle diverse comunità – l'esperienza umana, in unità riproduttrici il contenuto semantico e dotate di una espressione audiovisiva, in monemi (o inquadture); l'espressione audiovisiva si articola a sua volta in unità distintive e successive, i cinémi, o oggetti, forme e atti della realtà, che permangono, riprodotti nel sistema linguistico, – i quali sono discreti, illimitati, e unici per tutti gli uomini a qualsiasi nazionalità questi appartengono. » / Da ciò deriva (sempre parafrasando Martinet) che: 1) La lingua del cinema è uno strumento di comunicazione doppiamente articolato e dotato di una manifestazione consistente nella riproduzione audiovisiva della realtà; 2) La lingua del cinema è unica e universale, e non hanno quindi ragione di esistere confronti con altre lingue: la sua arbitrarietà e convenzionalità riguarda solo se stessa.» in P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit., p. 204.

14. *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Parma, Guada, 1992.

15. Si veda il saggio sul “cinema di poesia” seguito dalla teoria sulla “lingua scritta e la realtà” in P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*, cit.

16. *Poison* di Todd Haynes, del 1991, ripercorre e incastra magistralmente i tre romanzi autobiografici di Genet: *Nostra-Signora-dei-Fiori*, *Miracolo della rosa* e *Diario di un ladro*. Il film è molto vicino a *Un Chant d'amour*, per vari aspetti, dall'uso della cinepresa, al luogo del carcere, all'impossibilità di toccarsi, di baciarsi dei personaggi, al narratore che si chiama John Broom, che tradotto in francese significa *genêt* (ginestra). Inoltre, *Querelle* di Rainer Werner Fassbinder, del 1982, riprende fedelmente l'opera omonima di Genet e ripercorre, nella sua sceneggiatura, lo stesso universo onirico, artificiale, simbolico, popolato da strani personaggi e figure in lotta con la loro immagine, il tutto in un'atmosfera di claustrofobia, soffocante e soffocata dal colore deciso e surreale che pervade in tutto il romanzo.

17. In altre parole “cambiare il senso” o meglio, come nel significato francese del verbo *invertir*, “pervertirlo”.