

L'ORDINE DEI DISCORSI

# Da dove non c'è certezza

*La rabbia. Un film di Pier Paolo Pasolini* di Alessia Cervini.

di [Francesco Mancuso](#) – 4 Maggio 2026



Il 28 febbraio 1961, Pasolini scrive a Livio Garzanti per annunciargli che «dopo l'estate sarà pronto quel particolare volume di narrativa che le dicevo (i racconti pubblicati sul "Giorno"), intitolato "La Rabbia"» (Pasolini 1988, p. 478). Il volume non verrà pubblicato con quel titolo. Quei racconti – prose diaristiche legate alle traversie produttive di *Accattone*, alla sua temuta irrealizzabilità – accompagneranno come paratesti la sceneggiatura del film, pubblicata da Edizioni FM poco prima della presentazione dell'opera inaugurale del cinema pasoliniano a Venezia. Nel frattempo, "La rabbia" sarà diventato il titolo di una poesia nella raccolta *La religione del mio tempo* (maggio 1961) e poi, nel 1963, di un film di montaggio. Nel [libro](#) che Alessia Cervini dedica a quest'ultimo – *La rabbia. Un film di Pier Paolo Pasolini* (Cronopio 2025) – la lettera a Garzanti è citata per documentare la consuetudine pasoliniana del riuso creativo dei materiali. E la migrazione del titolo, a partire da questo rilievo, lascia intravedere fin da subito qualcosa di ulteriore: "La rabbia" attraversa carsicamente, già dal 1961, forme e supporti diversi – narrativa, poesia, cinema – come il nome di un'esperienza che li precede tutti e in nessuno si esaurisce.

Che questo titolo compaia, per la prima volta, legato alla cronaca interna di un film che

rischia di non farsi, è sintomo di qualcosa di decisivo. *Accattone*, il primo film di Pasolini, è in un certo senso l'origine del suo cinema: un'origine strutturalmente connessa all'irrealizzabilità dell'opera. Nei paratesti diaristici che accompagnano la sceneggiatura, Pasolini racconta di aver scoperto la cifra stilistica del proprio cinema – «lo stilema base, lo stilema tipico dei miei film» (Pasolini 1998, p. 1844) – proprio nel momento in cui *Accattone* gli sembrava un progetto a cui dover rinunciare: le immagini «erano, per me, irrealizzabili, mi erano impedito dalle circostanze» (*ivi*, p. 1833). Dodici anni dopo, nel 1975, scrivendo della messa in onda televisiva di quel primo film, Pasolini constata: «Se io oggi volessi rigirare *Accattone*, non potrei più farlo. Non troverei più un solo giovane che fosse nel suo "corpo" neanche lontanamente simile ai giovani che hanno rappresentato se stessi in *Accattone*» (Pasolini 1999a, p. 677). **Tra la pre-storia – un film che prende forma come ciò che rischia di non potersi fare – e la post-storia – lo stesso film divenuto, per "genocidio" culturale, irripetibile – "la rabbia" diviene innanzitutto il nome di una condizione formale: quella di un'opera che lavori a partire dalla propria stessa irrealizzabilità.**

Il libro di Cervini restituisce al film del 1963 il suo peso nell'opera pasoliniana, sottraendolo all'oblio in cui le sue vicende produttive lo avevano relegato. La tesi è argomentata con chiarezza: *La rabbia* è «uno snodo fondamentale dentro l'opera di Pasolini» (Cervini 2025, p. 12), il laboratorio in cui prendono forma questioni che Pasolini formalizzerà negli scritti di *Empirismo eretico*. Il film «precede e prepara» (*ivi*, p. 100); «anticipa» (*ivi*, p. 101); annuncia. Al contempo, il libro stesso lascia affiorare qualcosa che eccede quest'argomentazione genetica. L'introduzione si chiude descrivendo *La rabbia* come «un oggetto audiovisivo bifronte che, per il modo stesso in cui è concepito, si iscrive in una storia (che lo precede e in un certo senso lo travalica) con la quale è in costante, proficuo dialogo e ne apre contemporaneamente un'altra, ai cui effetti siamo ancora tutti consegnati» (*ivi*, p. 20). La dinamica temporale che è qui in questione non è forse distante da quella pensata da Walter Benjamin, quando distingue tra *Entstehung* – la genesi cronologica – e l'origine come *Ursprung*: «Per origine non si intende il divenire di quel che è già scaturito, ma al contrario quel che, dal divenire e dal trapassare, scaturisce. L'origine sta nel fiume del divenire come un vortice, e trascina nel proprio ritmo il materiale della genesi» (Benjamin 2018, p. 90). L'origine così intesa concerne la *Vor-* e *Nachgeschichte*, la pre- e la post-storia di ciò che, nell'opera, «vuol essere riconosciuto da un lato come restaurazione, come un ripristino, e dall'altro come qualcosa, proprio per questo, di imperfetto, di inconcluso» (*ibidem*). **Da una parte, dunque, *La rabbia* come restauro di immagini d'archivio e dall'altro, ma in un medesimo gesto, come storia aperta ai cui effetti siamo "ancora tutti consegnati" – anche chi legge, e anche il libro stesso: iscritti in quella temporalità a cui apre e in cui si aprono le immagini.**

«Alla moviola» – argomenta Cervini – «tutte le immagini sono ricondotte a un “grado zero” di significazione: nessuna è più importante di un’altra; non c’è immagine che viene prima e immagine che arriva dopo. L’origine a cui Pasolini pensa [...] non è semplicemente il punto zero della storia, dopo che tutto sarebbe accaduto: piuttosto è il momento in cui le immagini non hanno ancora una forma determinata e sono semplicemente un materiale incandescente e fluido con cui lavorare» (ivi, p. 84). Cervini descrive il montaggio come un lavoro sull’informe – un ricominciamento che precede ogni forma determinata. Eppure, alcune pagine dopo, il discorso ripiega: il montaggio «si giustifica così» (ivi, p. 100) come passaggio che precede e prepara la teoria del cinema di poesia. L’oscillazione è eloquente rispetto a una tensione interna allo stesso Pasolini. Quando Cervini parla di “grado zero” e di “materiale incandescente”, sta descrivendo un’operazione figurale: il montaggio come gesto che disfa la significazione delle immagini d’archivio per farle parlare altrimenti; quando riconduce quel gesto alla preparazione di una teoria futura, la figura diventa proto-concetto.

**La rabbia rimane su una soglia indecidibile tra regime figurale e concettuale, e la espone come tale.** Nel trattamento del 1962, Pasolini dichiara che a guidare il montaggio non è stato «un filo cronologico e forse neanche logico, ma soltanto le mie ragioni politiche e il mio sentimento poetico» (cit. in ivi, p. 65). A proposito del lavoro alla moviola, precisa altrove: «Mi sono messo a dosare il tempo, o piuttosto la “durata” delle immagini. È a questo livello che le immagini assumono il loro valore. Un secondo di più o di meno cambia completamente il valore di un piano. È durante il montaggio che si opera la stilizzazione» (Pasolini 1999a, p. 1518). Questa dosatura del tempo corrisponde a ciò che, in un dattiloscritto del 1965, Pasolini chiama «funzione psicagogica» dell’arte, il cui fondamento risiede nel «ritmo: il succedersi nel tempo» (Pasolini 1999b, p. 1663). **La psicagogia – termine che Pasolini ricava dalla retorica platonica del *Fedro*, attraverso le mediazioni di Spitzer e Fortini – designa una conduzione dell’animo che opera attraverso il ritmo, le iterazioni, le risonanze, e che si oppone alla demagogia come il condurre si oppone al manipolare.** Cervini riconosce nel montaggio de *La rabbia* la «invenzione di una nuova forma cinematografica» (Cervini 2025, p. 100); la “funzione psicagogica” permette di precisare in che cosa consista quella novità: il montaggio come lavoro sulla durata in cui le immagini, sottratte al flusso indifferente del cinegiornale, acquistano la capacità di condurre chi guarda verso ciò che da sole non avrebbero saputo dire.

La posta in gioco di questa distinzione si chiarisce nel confronto con Guareschi, a cui il libro della Cervini dedica pagine attente. Visionando il film realizzato dall’altro regista e che avrebbe dovuto fare da controcanto al proprio, Pasolini dichiara: «Se Eichmann potesse risorgere dalla tomba e fare un film, farebbe un film del genere. Per interposta

persona Eichmann ha fatto questo film» (cit. in *ivi*, p. 35). L'accusa è di demagogia nel senso più forte: parlare per interposta persona (e farsi, a sua volta, intercessore di una voce spettrale, quella di Eichmann), trattando lo spettatore come materiale da manipolare. La questione che il libro tocca è, allora, se e come il montaggio pasoliniano si sottragga allo stesso rischio. Quando la voce in poesia de *La rabbia* parla per «la gente di colore» (Pasolini 2001, pp. 372-376 e 395-396), per i minatori di Morgnano, per i «milioni di piccoli cadaveri» (*ivi*, p. 360) coreani, sta esercitando una psicagogia o sta parlando al posto di chi non ha voce? La sequenza sui quadri di Guttuso suggerisce che Pasolini sia consapevole del problema. «Dovremo ricominciare daccapo», dice la voce in poesia, «da dove / non c'è certezza, e il segno è disperato, / e il colore stridente, e le figure / si contorcono come i cremati di Buchenwald» (*ivi*, p. 387). Ricominciare daccapo: da un segno che è "disperato", che non significa altro che il proprio stesso disperare, la propria stessa rabbia. La psicagogia pasoliniana non evita il rischio del parlare-per: lo espone. In questa esposizione – in un segno che si sa disperato e non per questo rinuncia a farsi carico della rabbia propria-altrui – risiede la differenza stilistica, e insieme etica, rispetto alla demagogia che Pasolini imputa a Guareschi.

Il libro della Cervini si chiude con un *post scriptum* dedicato a [Un film fatto per Bene](#) di Franco Maresco (2025). Anche Maresco riusa materiali girati per un progetto precedente, interrotto dalla produzione: un film dedicato a Carmelo Bene che non si farà, le cui macerie diventano il materiale con cui si costruisce il film che vediamo. **Il parallelo con *La rabbia* è strutturale: anche lì un progetto fallisce, e dal fallimento nasce un'opera che fa della propria incompiutezza una forma.** Il rilievo posto sulla sequenza finale è preciso: le riprese «distaccate e impersonali» (Cervini 2025, p. 117) di un drone vengono rovesciate in una soggettiva: un *détournement* «apparentabile al lavoro di risignificazione delle immagini che *La rabbia* mette in campo» (*ibidem*). Il drone come dispositivo di sorveglianza che diventa strumento di visione soggettiva replica, sessant'anni dopo, il gesto con cui Pasolini aveva trasformato i cinegiornali – strumenti di informazione conformista – in materia di «saggio ideologico e poetico» (cit. in *ivi*, p. 85).

Questa corrispondenza retroagisce sull'intero libro. La pre- e la post-storia che sprigionano dal film del 1963 trovano nel *post scriptum* un momento di esposizione eminente: *La rabbia* sarà stata leggibile come ciò che ne leggiamo dopo *Un film fatto per Bene*, solo dopo che il gesto pasoliniano avrà trovato, nella tarda stagione del cinema italiano, la propria ripresa e il proprio incompiuto compimento. Il *post scriptum*, in questo senso, non chiude il libro: lo riapre. E lo riapre precisamente sui versi incipitari de *La rabbia* – «Il tempo fu una lenta vittoria / che vinse vinti e vincitori» (Pasolini 2001, p. 355), un tempo che ha già vinto tutti e che rende visibile la storia da

dopo la catastrofe neocapitalista; e sull'*explicit*, «Non c'è più nulla, nulla, nulla. / Noi non siamo mai esistiti» (*ivi*, p. 399), dove un "noi" viene convocato nell'atto stesso in cui se ne enuncia l'inesistenza. **Tra l'*incipit* e l'*explicit*, *La rabbia* parla da una posizione in cui la catastrofe è già avvenuta.** Leggere il libro di Cervini significa forse soprattutto – per usare un termine raro a cui Pasolini conferisce un peso specifico – *accepirlo*: proseguirne il movimento là dove eccede la propria struttura argomentativa, verso quelle immagini che continuano a esigere lettura – prima della fine del mondo: dopo la fine del mondo.

### Riferimenti bibliografici

W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, Carocci, Roma 2018.

P. P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, Einaudi, Torino 1988.

Id., *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano 1998.

Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999a.

Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano 1999b.

Id., *Per il cinema*, Mondadori, Milano 2001.

Alessia Cervini, *La rabbia. Un film di Pier Paolo Pasolini*, Cronopio, Napoli 2025.