

SENZA CATEGORIA

Il tempo del paesaggio

Il paesaggio in Pasolini.

di [Daniele Dottorini](#) – 4 Aprile 2022



Ripensare Pasolini è, oggi, assolutamente necessario. Ma non tanto e non solo per la ricorrenza dei cento anni dalla nascita, o perché, dopo la sua morte, l'autore è stato investito di un'aura quasi mitica, diventando ben presto una figura profetica, unica di intellettuale fuori dagli schemi. **Ripensare Pasolini è necessario per aggiungere una tappa ad un processo di riattualizzazione della pratica e della teoria pasoliniane**, che, alla luce delle trasformazioni del panorama audiovisivo contemporaneo, diventa sempre più urgente. Soprattutto quando in gioco ci sono forme come quella, multiforme e disseminata, del cinema del reale, di una interrogazione dell'immagine che accetta in pieno di affrontarne la capacità di essere sguardo, presa, domanda su ciò che per noi è il reale.

L'intellettuale critico, poeta, letterato e cineasta Pasolini deve cioè essere posto come interlocutore, discusso e ripensato appunto, da uno sguardo che si allontana dal dibattito semiologico all'interno del quale le sue riflessioni sull'arte e sul cinema sono state lette all'epoca. **Le questioni urgenti** – il problema del reale, ad esempio – **che Pasolini ha posto nel corso della sua attività incessante di ricerca e sperimentazione** (molte delle quali sono all'interno di quel testo straordinario che è *Empirismo eretico*),

sono questioni contemporanee che permettono dunque di essere riviste a partire da una particolare prospettiva che è quella pasoliniana. Una prospettiva che è spesso articolata attraverso percorsi strutturati e intuizioni poetiche, tracce disseminate lungo i numerosi testi, non solo teorici, ma anche filmici o poetici, dell'autore.

Da dove iniziare? Proprio da una di queste tracce, punto di partenza di un percorso che è in atto e che ci permette appunto di riflettere su questioni anche per noi urgenti. **Si pensi allora alla questione del paesaggio, questione che attraversa in modo costante la sua produzione pur non essendo mai tradotta in una teoria precisa e completa.** Tracce scritte, dichiarazioni, e soprattutto una pratica, quella filmica che si pone anch'essa come messa in forma concreta di un problema.

C'è infatti in Pasolini una questione e una potenza del paesaggio che non si traduce in una teoria articolata, in una trattazione esaustiva, ma che attraversa costantemente la sua opera. Un'idea non generica, ma piuttosto precisa e fondamentale nella riflessione pasoliniana: **il paesaggio come ambiente storico e umano, come stratificazione di tempi e come spazio del linguaggio, delle forme, dei gesti. Dunque il paesaggio come *Mythos*, come racconto.** Ma un paesaggio è tale, può essere rivelato, solo quando lo sguardo lo trasforma, nel momento cioè in cui diventa immagine.

Ecco il cinema, la sua potenza di estrarre e trasformare le "cose" del mondo («Il mio amore feticistico» affermava l'autore). **Se attraversato, trasformato da un'operazione poetica, il paesaggio può rivelarsi come luogo di sopravvivenza e traccia di temporalità non contaminate dal moderno o che col moderno innescano una dialettica aperta, costante e non risolta.** Un viso, un paesaggio, un gesto, un oggetto, afferma Pasolini in *Empirismo eretico*, non si rivelano nella loro potenza sacralizzante o dissacrante, se non attraverso un'operazione che le sottrae da un continuum, da un flusso indifferenziato che è il movimento del mondo.

Nel 1974, in una puntata della serie "Io e...", creata e diretta da Paolo Brunatto – figura affascinante del cinema italiano, che necessiterebbe di una riscoperta – e dal titolo *La forma della città* a Pasolini è dato il compito di riflettere, cinematograficamente, su una città. L'autore sceglie Orte, città che conosce bene, visto che sempre in provincia di Viterbo acquisterà una torre che diventerà il suo rifugio, la torre di Chia. Nella puntata, Pasolini piazza una macchina da presa di fronte al profilo della città di Orte. Accanto a lui c'è Ninetto Davoli, a cui il regista mostra come il profilo della città cambi completamente, semplicemente azionando la leva dello zoom. Se nella prima inquadratura la sua armonia, la sua perfezione, afferma Pasolini, emergono dal campo visivo, nella seconda, più ampia, emerge anche il segno della sua orribile estensione

moderna, fatta di palazzoni e costruzioni anonime. **Due tempi si incrociano allora nelle due inquadrature, nell'operazione di messa in immagine di Pasolini. Due tempi che costruiscono anche un montaggio ideale (dalla prima alla seconda inquadratura, e viceversa).** Di più, è solo con il passaggio dalla prima alla seconda inquadratura che il profilo attuale della città si duplica: essa infatti contiene entrambi i tempi, quello antico della costruzione della città, e quello moderno, che la prolunga. Ma è il montaggio mentale a creare questa immagine, a mostrare quel profilo come un doppio profilo della città di Orte.

Il paesaggio è anzitutto temporale, è compresenza di tracce e tempi diversi, che sopravvivono nell'immagine allorquando questa è ritagliata dal flusso, dal "piano sequenza" naturale del movimento del mondo. Ma questa sopravvivenza è inserita in una tensione costante, dinamica. Il paesaggio è visibile come tale, così come le altre cose del mondo, attraverso una operazione in grado di farlo emergere.

È il cinema la forma espressiva che è più in grado di compiere questa operazione, questa creazione di uno sguardo sulla molteplicità degli oggetti del mondo, attraverso la scelta dell'angolazione di ripresa, attraverso il montaggio sia interno alle inquadrature che tra le inquadrature stesse. Così inteso, il paesaggio cinematografico si pone in modo radicale come una forma del racconto, negando la sua immagine di sfondo, contenitore, spazio dell'azione o del gesto umani. È lo stesso regista a metterlo in evidenza in una delle sue figure filmiche più affascinanti, il centauro di *Medea*. Il centauro è la figura mitologica che si occupa della formazione del giovane Giasone. Uno degli insegnamenti del centauro suona come una strana ripetizione: «Solo chi è realistico è mitico e solo chi è mitico è realistico». Che vuol dire questa frase? Non si tratta di una ripetizione, ma l'enunciato funziona allo stesso modo, *mutatis mutandis*, della famosa e citatissima frase hegeliana: «Tutto ciò che è reale è razionale, tutto ciò che è razionale è reale». In Hegel, questo enunciato, la sua particolare formulazione significano non solo che tutta la realtà è spiegabile razionalmente, ma che la realtà altro non è che il dispiegarsi stesso dell'Idea che, come tale, non è separabile dalla realtà, dall'essere.

Analogamente, in Pasolini, non si tratta di affermare tanto che la realtà è ammantata di un sostrato mitico, ma che il mito stesso è e continua ad essere il senso profondo del reale. **Il paesaggio è reale in quanto mitico, cioè in quanto capace di narrazione (come la città di Orte), grazie alla sua stratificazione temporale, e grazie all'operazione poetica che il cinema è in grado di compiere.** Il mito è reale proprio perché solo un concreto elemento del mondo è in grado di dargli forma.

Il racconto di un luogo, la capacità di raccontare, si collocano in uno spazio intermedio tra reale e immaginario. Il tempo del racconto, il tempo mitico per eccellenza può far sì che un paesaggio sia capace di evocarne altri, di trasfigurare in altri racconti possibili. È per questo che **il paesaggio, e il paesaggio meridiano in particolare, che sempre più nella seconda fase del percorso cinematografico di Pasolini si pone come elemento cruciale della sua opera, può diventare un elemento creativo del cinema.**

Il Sud, il paesaggio meridiano. Pasolini compie un lungo viaggio in macchina, nel 1959, per conto della rivista "Successo", percorrendo la penisola da Nord a Sud. Il resoconto diventerà un reportage pubblicato in tre puntate nella rivista e poi uscito anche come libro, dal titolo "La lunga strada di sabbia". Il viaggio sarà un punto di partenza per la scoperta di paesaggi che conservano in sé la potenza mitica che li ha formati. È durante questo viaggio che prende corpo **un'idea di paesaggio, quello calabrese, quello pugliese o lucano, come territori abitati da un tempo anacronistico, da una sopravvivenza di forme di vita che il cinema è in grado di far diventare universali.**

Dopo il deludente viaggio in Palestina, alla ricerca di luoghi dove ambientare *Il Vangelo secondo Matteo*, Pasolini ripartirà per il sud, trovando lì (a Matera o in Calabria), i paesaggi necessari per raccontare una storia fuori dal tempo della modernità. Ma l'idea di Sud si amplia, esce dai confini della penisola italiana. Lo Yemen o l'Africa infatti possono diventare il racconto di altri luoghi, come l'antico oriente de *Il fiore delle mille e una notte*, o la Grecia arcaica dell'*Orestide* di Eschilo. **Il paesaggio meridionale diventa così meridiano, luogo di compresenza di tempi e di racconti diversi, in grado di ibridarsi, di moltiplicare la propria potenza di narrazione.**

Prende forma così una teoria del paesaggio cinematografico potente e multiforme, in cui è proprio la dimensione reale del luogo ad esprimerne la potenza mitica. Ed è qui che allora, con una torsione dello sguardo critico, incontriamo le forme del cinema del reale italiano contemporaneo, che sempre di più lavorano, in modi diversi e con forme molteplici proprio sulla potenza narrante, mitica dei paesaggi che diventano parte integrante dei loro film. Basta pensare al lavoro di un regista come Giovanni Cioni, che ne *Gli intrepidi* o in *Dal pianeta degli umani* trasforma gli spazi della Toscana o della Liguria in complessi luoghi temporali; o ancora allo sguardo che connette spazi e tempi in *Spira mirabilis* di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti; ai luoghi al tempo stesso reali e mitologici di *Bella e perduta* di Pietro Marcello.

L'elenco potrebbe continuare, ma sempre più **emerge la consapevolezza che il cinema del reale è una forma che costruisce nuove possibilità di narrazione, ognuna delle quali passa attraverso la potenza trasfigurante, anacronistica, dei luoghi e dei corpi, dei**

paesaggi e dei volti, che tutto sono meno che pure rappresentazioni del puro e immediato presente. Si crea dunque un corto circuito fecondo tra idee e forme di cinema diverse; in cui lo sguardo contemporaneo elabora la propria ricerca di immagini a partire da percorsi che Pasolini aveva affrontato. È il nostro sguardo che ritorna dunque alle sue riflessioni ripensandone il percorso, ed è lo sguardo del cinema contemporaneo che ci permette di ritrovare in lui la sua inattuale contemporaneità. È anche per questo che Pasolini deve essere il nostro interlocutore necessario.