

RAFFAELE MANICA

PENNA, PASOLINI, LA POESIA SECONDO GODARD

Ha scritto Roberto Longhi (in *Pretesti per una critica d'arte*): «Le dottrine procedono in assenza delle opere, o tutt'al più sbirciandole di lontano, la critica soltanto in presenza». Come ogni forma di critica, e più di altre, il commento procede avvicinandosi, spostando lo sguardo da una parola all'altra. Sostanzialmente, è una forma di interrogazione. È una particolare forma di ascolto dove talvolta, più che le risposte, conta la qualità dell'interrogare, l'impostazione della domanda, il modo in cui si articola la voce di chi commenta e l'intrecciarsi di questa voce con ciò che si commenta. Tentiamo due commenti per due poesie basate su eventi visivi: la pittura in Penna, il cinema in Pasolini. La domanda: ma se insieme a Penna ci sono lo spirito di Cézanne e la fisicità lieve di De Pisis, e se accanto a Pasolini c'è Godard, si può ancora commentare? e, soprattutto, che cos'è, che cosa diventa un commento letterario?

C'è un'idea di cinema che, in Pasolini, nasce in un'aula di università. All'uscita dell'antologia degli scritti di Longhi curata da Contini, *Da Cimabue a Morandi*, Pasolini ne scrive una recensione (gennaio 1974, ora in *Descrizioni di descrizioni*). Leggendo il volume, Pasolini ricorda la «rivelazione» che, per lui studente diciassettenne, furono le lezioni bolognesi di Longhi:

Che cosa faceva Longhi in quell'auletta appartata e quasi introvabile dell'università di via Zamboni? Il corso era quello memorabile sui Fatti di Masolino e di Masaccio. Non oso qui entrare nel merito. Vorrei solo analizzare il mio ricordo personale di quel corso: il quale ricordo è, in sintesi, il ricordo di una netta contrapposizione o netto confronto di «forme». Sullo schermo venivano infatti proiettate delle diapositive. I totali e i dettagli dei lavori, coevi ed eseguiti nello stesso luogo, di Masolino e di Masaccio. Il cinema *agiva*, sia pur in quanto mera proiezione di fotografie. E *agiva* nel senso che una «inquadratura» rappresentante un campione del mondo masoliniano – in quella continuità che è

appunto tipica del cinema – si «opponeva» drammaticamente a una «inquadratura» rappresentante a sua volta un campione del mondo masaccesco. Il manto di una Vergine al manto di un'altra Vergine... Il Primo Piano di un Santo o di un astante al Primo Piano di un altro Santo o di un altro astante... Il frammento di un mondo formale si opponeva quindi fisicamente, materialmente al frammento di un altro mondo formale: una «forma» a un'altra «forma».

E più avanti, cogliendo quell'idea di cinema allo stato nascente:

Supponiamo poi che tali diapositive rappresentino, in dettaglio, la «forma» delle pieghe del manto della Vergine su un ginocchio o sul grembo; oppure la «forma» di un piccolo paesaggio del fondo; oppure ancora la «forma» del viso di un Santo o di un Devoto; e carichiamo nel proiettore, per prima, la diapositiva di una «forma» di Cimabue (o di Giotto «spazioso», o di Stefano fiorentino), e, per ultima, diciamo, una «forma» del Caravaggio. Facciamo in modo che la proiezione sia accelerata. Ed ecco, ecco, davanti ai nostri occhi, passare l'*Evoluzione delle forme*, come un meraviglioso film critico, senza principio né fine, *eppure perfettamente escatologico*.

Se il commento può talvolta consistere, semplicemente, nel mettere in evidenza parole o passi che rischierebbero di passare inosservati (come sottolineare mentre si legge, producendo un mosaico di citazioni che talvolta si attivano l'una con l'altra), siano tali parole o passi relativi al testo da commentare o a letture, saggi, commenti precedenti da quel testo originati, allora il commento può assomigliare al lavoro dell'attore o al lavoro del regista. Se ne ricava che la regia è una delle forme del commento; e se ne ricava il corollario che il commento è una forma di regia.

Si prendano, singolarmente, ma senza rinunciare a intrecciarle, due poesie: *Muovonsi opachi coi lucenti secchi* di Sandro Penna (da *Stranezze*) e la prima strofa di *Una disperata vitalità* di Pier Paolo Pasolini (da *Poesia in forma di rosa*).

1. «*Su un tavolo non viste*»

Muovonsi opachi coi lucenti secchi
 gli uomini calmi in mezzo agli orti. Il rosso
 dei pomodori sta segreto e acceso
 nel verde come un cuore. Ma lontano
 il mare con le sue luci d'argento,
 che sono le campane del mattino,

chiama alla pesca gli uomini che il vino
 del ritorno sognavano fra il lento
 ondeggiar delle barche, ridestate
 quali uccelli sul ramo. L'altalena
 ferma nel buio della villa aspetta
 il giorno. E il giorno accorderà le varie
 e rumorose colazioni. Io resto
 fra tanta luce e battere di panni.
 Tre rape mezza mela ed una triste
 macchina di cucina vecchia d'anni
 sonnacchiano su un tavolo non viste.

Senza titolo, raccolto nel 1976 in *Stranezze*, il componimento è di diciassette endecasillabi, occasionalmente in rima; solo gli ultimi quattro versi rispondono a uno schema regolare di rime; ma, ove più irregolari o assenti, le rime sono sparsamente alluse con le consuete procedure di consonanze, assonanze e così via (ogni tanto, per così dire, i versi si attraggono in rima e si rammentano che è loro data questa possibilità a partire dai vv. 6-7). Tali procedure sono presenti anche nella «quartina» finale (per esempio: «macchina», «vecchia», «sonnacchiano»). In sostanza, possiamo parlare, per tutto il componimento, di una filigrana di richiami tramite la quale Penna tesse in fitta articolazione. In sintesi, diciassette endecasillabi che si inseguono l'un l'altro, inarcandosi nella ricerca della compiutezza sintattica. Dei sette periodi, cinque cominciano nel corpo del verso (di questi, quattro sono in bilico sul finale): tolti proprio il primo (per forza di cose) e l'ultimo, che avvia una terzina.

Anche stavolta, secondo l'intuizione di Giovanni Raboni nello scritto di accompagnamento per *Il viaggiatore insonne*, si può parlare della «straordinaria dialettica che si instaura [...] fra *uso* della rima e *elusione* della rima», perché «ogni aspetto formale della poesia di Penna può risultare determinante in senso espressivo sia con la sua presenza (o asserzione), sia con la sua assenza (o negazione)». Raboni scrive anche che in Penna agisce talvolta un ««ricordo» metrico di fondo»: vuol dire che ci troviamo di fronte a una poesia la cui apparenza «naturale» deriva da un profondo artificio o da una reazione o da un comportamento prossimo alla sprezzatura.

Se ci si attiene alle vicende editoriali (con cautele, perché in Penna le vicende editoriali possono mascherare una volontà pur sottomessa alle leggi del caso), il componimento va assegnato alla stagione tarda dell'autore, all'ultimo volume edito in vita e da lui stesso sorvegliato nella preparazione per la stampa. Nella postfazione a *Stranezze*, Cesare Garboli andava a una questione centrale e ricorrente:

E le periodizzazioni di Penna sono poi attendibili? Vai a sapere se una «natura morta» come quella che chiude la poesia *Muovonsi opachi coi lucenti secchi*, natura morta di tre endecasillabi fatti di rape, mezza mela e utensile da cucina, sia stata scritta realmente dopo il '70. Non appartiene a «prima» tutta quella luce, quel battere di panni? Ma Penna è irremovibile, non senza ragioni, e invano gli faccio notare che *Muovonsi* è uno dei pochissimi testi non manoscritti, ma dattiloscritti, per giunta sopra un foglietto ingiallito. Da questo *Muovonsi* è nata una lite.

Il dattiloscritto (lo stesso di cui scrive Garboli?), conservato quale n. 14 del fascicolo 17 («testi sparsi non datati») di un «archivio che nulla ha dell'archivio», è così descritto da Roberto Deidier: «1 foglio, cm. 16,2 x 24,8, dattiloscritto *recto* in nero. In calce, a inchiostro nero, firma e indirizzo»: tutto, quasi fosse da spedire a un corrispondente: autenticato e con indirizzo per eventuale risposta. Tutto, tranne che la data.

Sulla scia del dubbio espresso da Garboli, ma anche dubitando di quel dubbio, la prima domanda che si pone è: *Muovonsi* è un componimento antico nella storia di Penna, come sospetta Garboli, o ci troviamo di fronte a una poesia che, per qualche motivo nascosto, ha richiesto nella stesura una forma arcaizzante e alcuni temi «datati»? Nulla, allo stato delle conoscenze, permette di sciogliere con una qualche certezza l'enigma ma, al di là del problema della datazione (ci si potrebbe anche contentare del fatto che, in *Stranezze*, la poesia sta nella sezione finale, datata «dal 1970 al 1976»), a questa stessa domanda strettamente filologica segue un'altra domanda che riguarda una faccenda critica, ovvero il modo in cui questa poesia di Penna può (o deve) essere letta. Ci troviamo di fronte alla trascrizione di un sogno che fa rivivere il passato o il componimento riguarda un dato (sia pur esso un sogno) scritto direttamente al presente? In altre parole, quelle che sono a un primo sguardo delle evidenze non saranno, a meglio guardare, false evidenze, un gioco poetico impostato per tracce sparse?

Nella medesima sezione di *Stranezze* dove alberga il nostro componimento, alla pagina precedente, mancato dirimpettaio solo a causa dell'impaginazione, sta un componimento intitolato *Poesia che contiene un segreto*. Si tratta di un segreto puramente formale, un segreto che potremmo definire «per l'occhio». La poesia è così impaginata:

Fanciulli che correte per diletto
o lenti andate per qualche padrone.

Chi facevate un giorno, o mio padrone,
di adesso!, straripare dal suo letto
come un fiume in eterna inondazione?

Anonimi, diceva in suo diletto,
ove andate fanciulli senza nome?
Oggi il mio amore ha un nome, un nome eletto,
un viso che da quando a me sorrise
non io saprò descrivere se bagno
già troppo il foglio di grossa emozione.
È vostro il mondo – e quello che vi uccise,
o l'ignaro assassino!, è il mio compagno.
È vostro il mondo – beata prigionie.

Il segreto, pare, sta nel fatto che il componimento andrebbe letto così, cambiandone appena un po' la spaziatura, perché così (è uno dei motivi della vicenda fortunata di quella forma) l'occhio l'avrebbe subito riconosciuto:

Fanciulli che correte per diletto
o lenti andate per qualche padrone.
Chi facevate un giorno, o mio padrone,
di adesso!, straripare dal suo letto
come un fiume in eterna inondazione?
Anonimi, diceva in suo diletto,
ove andate fanciulli senza nome?
Oggi il mio amore ha un nome, un nome eletto,
un viso che da quando a me sorrise
non io saprò descrivere se bagno
già troppo il foglio di grossa emozione.
È vostro il mondo – e quello che vi uccise,
o l'ignaro assassino!, è il mio compagno.
È vostro il mondo – beata prigionie.

Ma, anche qui, non si è proprio sicuri che il segreto svelato sveli il segreto vero del componimento. Non si è sicuri, tutt'altro, che il segreto fosse solo un sonetto mascherato. Il gioco, se è gioco solo formale (il verbo del titolo, *Poesia che contiene un segreto*, lascia immaginare che il gioco possa essere anche un altro, che non si riesce a individuare: questo è un segreto che, volendo, *si vede*), può ricordare quello dei quattro frammenti epistolari (il X, fornito anche di un titolo che va espanso a tutto il componimento, *(Ho visto un) incidente*, e poi il XIV, il XIX, il XXIV) che nello Pseudo-Penna (o forse solo Penna postumo e incontrollato) di *Peccato di gola* si ricompongono in un sonetto dalla singolare struttura rimica AAAA/BBBB/CCC/DDD:

Dio che martirio dentro la ferraglia
della lambretta! il sangue sulla maglia
di un'atroce bellezza e la sterpaglia
si chiude sul tuo corpo e lo sbaraglia.

(Eri andato soldato senza guerra
fiore nuovo strappato dalla serra
lasciando me nel buco della terra
arsa la gola e un groppo che la serra.)

Ero ignaro, mi mandano a chiamare
corro nel pianto, ti vorrei toccare.
Urla tua madre di non farmi entrare.

Della piccola stanza io resto fuori
della piccola stanza senza odori
della piccola stanza ove tu muori.

Il commento di Garboli (*Penna postumo*), che mette per la prima volta in relazione i due giochi a nascondere:

un criptosonetto: una storia filata, la storia di un incidente in Lambretta. Il sonetto si cela agli occhi del lettore perché le strofe, come ci fa notare Scheiwiller [l'editore accompagnò la stampa con una noticina d'apertura], si susseguono a intermittenza, a singhiozzo, e quindi il senso complessivo ci viene dato solo a puntate. Non è la prima volta che Penna si diverte a nascondere dei sonetti. In *Stranezze*, la poesia che nasconde un segreto nasconde appunto uno schema metrico, lo schema di un sonetto invisibile. Lo stesso gioco viene qui complicato dalla rateazione del messaggio, legittimata dalla sua destinazione epistolare. Il messaggio si divide nel tempo. A quali intervalli? Una strofa al giorno? al mese? E fino a che punto la progressione epistolare ha inciso sulla progressione e sulla struttura del sonetto?

Teniamo, per lo scopo presente, la definizione di «sonetto invisibile». E torniamo a *Muovonsi*. Diciassette versi, nel libro di Penna, sono una misura di estensione imprevista. «Ecco, io delle mie direi che queste di quattro versi, o brevi, sono compiute, quelle più lunghe sono frammentarie, come ha detto spesso qualcuno», dice Penna nella videointervista girata da Mario Schifano. Il modo del canto di Penna è, si sa, breve: che appena acceso si spegne, lasciando che permangano, del fuoco, le braci. Troppo sarebbe affermare, come ha voluto Fortini, che, fuori del gusto intellettualistico di inizio secolo, «Penna è un abbagliante poeta del vuoto, del vuoto visivo», tranne dove fa proprio lo spirito del «Cavaliere azzurro», o di Schiele, o di Klee. Ma non sarà proprio quel presunto vuoto il punto in cui Penna meglio si accende?

(Non sarà che anche qui, come nel cinema secondo Godard, si tratta piuttosto di guardare i vuoti tra le cose, piuttosto che le cose stesse? e che, forse, in poesia, «nel cinema come nella vita non c'è nulla di segreto, nulla da chiarire, bisogna solo vivere – e filmare»?)

L'avvio vagamente arcaico (infatti mimato come poggiando su un residuo memoriale del famoso sonetto del vecchierello petrarchesco; o forse vago ricordo di Rebora), lo si direbbe scritto apposta per nascondere, mettendolo in secondo piano, uno dei micro conflitti che fanno la filigrana di tutto il componimento: l'opposizione opaco/lucente. E l'apertura in enclisi (in terza persona plurale, più arcaizzante che sostenuta) aspetterà, per trovare il soggetto, il verso seguente. Tolto il verbo con particella (il soggetto arriverà al secondo verso), il tratto caratteristico dell'*incipit* sta nel confronto tra due piani di intensità luminosa: *opachi* gli uomini, *lucenti* i secchi. Il terzo aggettivo del componimento, «calmi», è riferito allo stesso sostantivo di «opachi», che qui appare come punto d'appoggio dell'inarcatura: «gli uomini», dunque, sono «opachi» e «calmi»; e le loro azioni, per suggestione o semplice suggerimento, vanno viste come rallentate, sistemate su uno sfondo e contrapposte alla vividezza degli oggetti, prima i «lucenti secchi» ora, quasi esplosivo nella sua rilevanza cromatica nettissima, «Il rosso», che al verso seguente sapremo essere «acceso», dal secondo aggettivo di una nuova coppia, «segreto e acceso», che prepara la similitudine volta a umanizzare gli oggetti: a sottolineare la vita della natura morta che si sta dipingendo.

Il quarto verso è un punto di (provvisoria) condensazione. Se infatti si compie qui la similitudine dei pomodori come cuore, portando a compimento lo scenario di vita in cui agiscono più degli uomini gli elementi familiari della natura morta, è l'identificazione del luogo, «nel verde», a dare rilievo a tutto il resto. Qui il verde è l'elemento del fondale, del colore posto a rappresentare se stesso ma anche a dare risalto, nel contesto, agli altri colori. In una poesia di Penna già presente in *Poesie* del 1939 (*Sotto il cielo di aprile la mia pace*), notevole per molti punti di contatto non solo lessicali con quella della quale si sta parlando, la rappresentazione degli alberi o di generiche erbe, è: «I verdi chiari ora si muovono / sotto il vento a capriccio»; nella stessa poesia il verso finale recita di «bianche camicie stampate sul verde». La relativa ristrettezza del vocabolario penniano, incentrato su numerate scelte, comporta una ricchezza di sfumature e di accezioni nell'utilizzo dei singoli vocaboli. Si tratta di una variazione tanto più intensa quanto più ne sono condensati (non ristretti non limitati) i movimenti.

È quasi superfluo riandare, per il lessico, ad altri punti della poesia di Penna. Il suo vocabolario è all'apparenza, se è consentito il riuso della famo-

sa formulazione di Contini per Petrarca, «un giro di oggetti eterni sottratti alla mobilità della storia»; ma il ritorno continuo degli stessi termini, più che una infinita variazione, diventa una specie di sistema conoscitivo, di pensiero: la combinazione muta il senso che, dunque, ogni volta sta in una sorta di provvisorietà ma, anche, è ogni volta definitivo. Per esempio, i «lucenti secchi» e «il lento / ondeggiar delle barche» sembrano, nell'uso e nella costruzione, del tutto immutati da «Lenta l'anima affonda – come il mare – / entro un lucente sonno» che si trova già nelle poesie del 1939 (*Sole senz'ombra su virili corpi*, ora in *Tutte le poesie*) e mostra come gli aggettivi si tirino a memoria l'un l'altro (si veda, caso massimo, «mio romantico amico fiume lento») (*Mi nasconde la notte e il dolce vento*, anche questo nelle poesie del 1939). Ma si trovano a memoria anche il nuovo ondeggiare delle barche e il vecchio mare. E lo stupendo passaggio «il mare con le sue luci d'argento / che sono le campane del mattino» attiva per contrasto (*Basta all'amore degli adolescenti*, sempre dalle poesie del 1939) «Ma nel silenzio è inutile la voce // anche delle campane»; e, ugualmente antico (*Torre*), «Mi portano lontano / dal mondo le campane / del vespro». Il nucleo profondo della poesia di Penna si forma subito: poi genera tutta l'opera (la vita, il risveglio, l'alba sono nella prima delle sue poesie in ordine di stampa, la stessa del «mare tutto fresco di colore»).

Il «lucente sonno»: la poesia di Penna spesso si fa con sogni quasi all'alba, intrisi di notte nell'auspicio del giorno; così adesso abbiamo, a testimoni, i «lucenti secchi»: da una parte una zona tutta in luce (gli uomini, i pomodori, il mare), dall'altra una zona ancora di buio. La condizione fisica del paesaggio ma anche dormiveglia. Dall'altra parte, non ancora illuminata, non uscita dal buio (una situazione alla maniera di Caravaggio, come osservò una volta Garboli), «L'altalena / ferma nel buio della villa aspetta / il giorno. E il giorno accorderà le varie / e rumorose colazioni» («accorderà», scelta ambigua: sta tra «concederà» e «metterà in armonia»: ma consente al giorno di presentarsi come conciliazione con la vita). In un simile luogo tra notte e mattino si colloca, esempio tra altri (in *Croce e delizia*, 1958, poi in *Tutte le poesie*):

«Lasciami andare se già spunta l'alba».
 Ed io mi ritrovai solo fra i vuoti
 capanni interminabili sul mare.
 Fra gli anonimi e muti cubi anch'io
 cercavo una dimora? Il mare, il chiaro
 mare non mi voltò con la sua luce? Salva
 era soltanto la malinconia?
 L'alba mi riportò, stanca, una via.

Tra questi cubi di paesaggio tra urbano e periferico, da ricordare una stagione di Sironi, accanto al mare, la richiesta di una dimora, che in *Muovonsi* sembra essere provvisoriamente trovata: «Io resto / fra tanta luce e battere di panni», con l'immagine, che più familiare non si può, delle pulizie del mattino, rito domestico per eccellenza.

Si era osservato in altra occasione (*Il mare appena dipinto*) come una delle cellule germinali della poesia di Penna, il verso di «un mare tutto fresco di colore» rendesse omaggio all'arte del silenzio, sentita scorrere sulla pelle nella sua frescura; aggiungendo però che, se «un mare tutto fresco di colore» vuol dire che l'alba, il momento in cui l'acqua è fresca, ridà al mare il colore smarrito nella notte (la fuoriuscita dal buio di cui dice Garboli), «fresco di colore» vuol dire anche che *quel mare è stato appena dipinto* e che ci si trova di fronte a un quadro, a una percezione visiva ottenuta per il tramite della pittura, al modo in cui in *L'amico* si dice: «Il sole di settembre quanta luce / mette negli occhi delle cose ancora / verniciate di fresco». Anche stavolta ci si trova di fronte a un componimento per immagini, cromaticamente ricco ma non solo. Garboli, *The Penna Papers*, ancora a partire dal problema della datazione, ma descrivendo il componimento:

Un mistero, per esempio, resta ancora per me la data di *Muovonsi opachi coi lucenti secchi*, marina intensamente cromatica con barche da pesca, e, in primo piano, un filmato domestico chiuso da natura morta. È una poesia ricca, ma senza il click penniano che fa esistere e dà splendore alla totalità nel particolare. Su questo testo, datato a dopo il '70, ho già riferito nella postfazione a *Stranezze*. Io continuo a ritenerlo più antico; ma Penna fu irremovibile: e che cosa può convincermi, ormai, che egli fosse in cattiva fede e che mentisse?

L'autore contro il suo critico? Viceversa? Poco importa. Più importa, dopo il «sonetto invisibile», il ritorno anche qui di tratti visivi, così centrali in Penna. Teniamo la definizione metaforica (metaforica?) di Garboli per *Muovonsi*: «un filmato domestico chiuso da natura morta» e stiamo alla valutazione di «poesia ricca, ma senza il click penniano che fa esistere e dà splendore alla totalità nel particolare». Ma il «click» è forse nel finale misterioso. Apparsa «tanta luce», il «filmato domestico» cerca proprio il particolare che «dà splendore alla totalità». E il particolare è nella natura morta sorniona che continua a sonnecchiare, che vive addormentata «entro il dolce rumore della vita» (come nel celebre distico che chiude le poesie del 1939). Come si fa a riprendere in un filmato cose «non viste»? O, forse, «non viste» si lega a «sonnecchiano»? Un mistero nel primo caso, un tratto ironico, non meno misterioso, nel secondo. In tutte e due i casi, una autodefinizione della poesia.

Ma alla poesia come alle altre arti non spetta soltanto il compito di rappresentare il visibile, spetta soprattutto il compito di svelare l'invisibile. La natura morta che chiude *Muovonsi* è la parte di invisibile che Penna ci mostra, creando una contrapposizione (o un'integrazione) tra il paesaggio con figure dei primi quattordici versi e la natura morta degli ultimi tre. Viene addirittura il dubbio, riguardo la composizione della poesia, che *Muovonsi* sia la risultante della fusione di due poesie diverse: scopo della fusione proprio il contrapporre che si è detto. O, infine, dubbio ultimo e supremo, *Muovonsi* è la somma di due efrasi: due quadri che, nello studio del poeta, stanno uno accanto all'altro; e passando con lo sguardo dall'uno all'altro, si fanno avanti un paesaggio con figure e una natura morta, o la vita in movimento e la vita ferma, o l'azione e la contemplazione.

2. «Come in un film di Godard»

Un commento in soggettiva non si concilia forse con quanto la scienza del commento richiederebbe; ma si giustifica con il fatto che certi versi continuano a ronzare in testa dal momento che per la prima volta si sono incontrati: quella stessa prima volta ne ha richiesta subito un'altra, perché immediatamente si sono riletti. Poi si sono riletti, quasi seduta stante, una terza volta. E il libro da cui erano tolti ha preso, proprio fisicamente, una piega tale che, aprendolo a caso, sempre si apriva su quella pagina. Quei versi sono diventati qualcosa tra un talismano, un pronostico e un mistero. Così certe volte il commento serve a chi commenta per svelare i motivi di un'attrazione, e diventa come un tentativo di assedio, una forma di corteggiamento: dicano infine, quei versi, perché si sono infissi nella memoria tanto in profondità.

I versi sono questi:

Come in un film di Godard: solo
 in una macchina che corre per le autostrade
 del Neo-capitalismo latino – di ritorno dall'aeroporto –
 [là è rimasto Moravia, puro fra le sue valige]
 solo, «pilotando la sua Alfa Romeo»
 in un sole irriferribile in rime
 non elegiache, perché celestiale
 – il più bel sole dell'anno –
 come in un film di Godard:
 sotto quel sole che si svenava immobile
 unico,

il canale del porto di Fiumicino

- una barca a motore che rientrava inosservata
- i marinai napoletani coperti da cenci di lana
- un incidente stradale, con poca folla intorno...

Il poemetto che da questi versi inizia è *Una disperata vitalità* (che fornisce anche il titolo al capitolo di cui fa parte), composto di nove sezioni (l'intrattenimento che segue è sulla prima sezione); viene pubblicato su «Questo e altro» nel marzo 1964, un mese prima di essere consegnato al terzo volume di poesia pubblicato da Pasolini da Garzanti, *Poesia in forma di rosa*, che esce infatti con la data aprile 1964: il poemetto occupa le pp. 130-151; nella seconda edizione, in giugno, «riveduta», occupa le pp. 114-135. Pasolini ha emendato, tagliato, tolto refusi, rimpaginato (forse ci si inganna, ma il confronto tra le due edizioni mette sotto gli occhi anche una stampa di diversa «giustezza»: prima o poi occorrerà pure che la storia della poesia del Novecento passi direttamente attraverso le prime edizioni o per le edizioni congedate dall'autore. Si rivela lì un'aria, anche tipografica, che qualcosa deve pur significare). Si tratta del suo libro, finora (più accentuatamente succederà in *Trasumanar e organizzar*), più attento a quanto avviene nel campo della sperimentazione: la neoavanguardia del Gruppo 63 ha messo all'erta anche i poeti che, come Pasolini, si sentono tutti nella tradizione e si considerano «una forza del passato».

L'incipit è un'intera epoca. Siamo di ritorno da Fiumicino, forse lì abbiamo incontrato i personaggi che stanno in *Fratelli d'Italia* di Arbasino, il romanzo pubblicato un anno prima che si apre proprio sulla scena dell'aeroporto di Roma. Lì Pasolini ha lasciato Moravia che, col suo memorabile bastone che pare l'asticella di un raddomante, parte per uno dei suoi innumerevoli viaggi. Quale sarà stavolta? Sfogliando la raccolta di articoli procurata da Enzo Siciliano nel 1994, troviamo vari resoconti; ma incrociandoli con la cronologia più recente (di Simone Casini) sappiamo che sono tutti viaggi in compagnia. Si tratta di un viaggio minore? O aver taciuto sui compagni di viaggio ha un valore poetico, di giudizio su Moravia? Sembra essere così: Moravia è «puro fra le sue valige», è un viaggiatore sì fisico, ma l'istantanea di Pasolini lo circonda di un tratto filosofico, metafisico. «Puro» è tra i più ricorrenti aggettivi di Pasolini (come anche «impuro»: lo incontriamo, per esempio, in sede iniziale di poesia, «Qui è più puro, e nel suo quieto», in *Comizio* nelle *Ceneri*; e nel magnifico «Non è di maggio questa impura aria» nel poemetto eponimo delle *Ceneri di Gramsci*; ma anche: «Tutti si giurano puri: / puri nella lingua... naturalmente: / segno che l'anima è sporca», *La reazione stilistica*, in *La religione del mio tempo*).

L'incipit è «Come in un film di Godard: solo»: «solo» nella sua metafisica fisicità – come Moravia è «puro» – è anche Pasolini. *L'incipit* è dei suoi più tipici, introdotto da una comparazione che disloca, mette l'io in quel punto preciso ma anche in un altro punto, di un altro piano, al modo in cui ciò avveniva nella seconda sezione del *Pianto della scavatrice*, nelle *Ceneri*: «Povero come un gatto del Colosseo» (analogamente, ma con verbo espresso, più avanti, in *Una disperata vitalità*: «– sono come un gatto bruciato vivo»).

Prima dell'*incipit*, sotto il titolo (che arriva dal venerato Longhi, *Ricordo dei manieristi*, 1953: «il compito dei critici novecenteschi è di indagare la disperata vitalità di una crisi»), una specie di rubrica, che apre sulle intenzioni e sullo stile, definito dai lettori ora «informale» ora di «montaggio»: «Stesura, in «cursus» di linguaggio «gergale» corrente, dell'antefatto: Fiumicino, il vecchio castello e una prima idea vera della morte». Questa didascalia suggerisce che «la poesia è pensata quale stesura di una sceneggiatura cinematografica con il poeta protagonista. In questa prima sequenza [la stessa qui analizzata] Pasolini immagina di girare la propria morte, «come in un film di Godard» (*À bout de souffle* [*Fino all'ultimo respiro*], del 1960. Si tratta di un'«iscrizione [...] della morte dell'autore nella poesia» (Ossola)». Così Giacomo Jori in un suo commento. Al film di Godard allude, più avanti, anche il richiamo a Belmondo («– un gatto che non crepa, Belmondo / che «al volante della sua Alfa Romeo» / nella logica del montaggio narcisistico / si stacca dal tempo, e v'insertisce / Se stesso»). Ma il fatto che Pasolini non scriva «Come nel film di Godard», ma «Come in un film di Godard», mette anche questo richiamo come il passaggio da un fatto all'essenza di quel fatto: in una figuratività. Ugualmente da rilevare come la «vitalità» del titolo sia presente in un passo di un articolo di Pasolini che tratta anche di Godard (citato da Jori e raccolto in *Empirismo eretico*): «La sua vitalità non ha ritorni, pudori o scrupoli. Essa ricostituisce in se stessa il mondo»

L'essenza del «film di Godard», del suo cinema. Scrive André Bazin nel 1955 che i giovani dei «Cahiers du cinéma» apprezzano la regia – fatto nuovo – perché «vi scoprono in larga misura la materia stessa del film, una riorganizzazione degli esseri umani o delle cose nello spazio che ha un senso tanto morale quanto estetico», (*Comment peut-être hitchcocko-hawaksien?* «Cahiers du cinéma», febbraio 1955). Godard legge Bazin, gli presta la voce, aprendo *Le mépris* (1963): «Il cinema sostituisce al nostro sguardo un mondo che si accorda ai nostri desideri» (i desideri possono essere molte cose, anche una corsa verso la morte). In *Pierrot le fou* (1964) si dice che non bisogna filmare le cose, ma quello che c'è tra le cose. In *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), sotto il casco del parrucchiere, una donna pensa all'e-

ventualità di un incidente per auto (come in Pasolini, che aveva colto subito l'essenza; l'incidente su cui cadeva il lamento nel sonetto a puntate di Penna era in Lambretta).

Manifesto della «Nouvelle vague», *À bout de souffle* interrompe alcune costanti della cosiddetta «qualité française»: esce dagli studi, va per strada (è la lezione arrivata da Rossellini, come si riscontra da tante pagine dei «Cahiers du cinéma», da *Roma città aperta* al *Viaggio in Italia*), pone il regista quale autore, sfida il giudizio mostrando come talune presunte carenze tecniche siano tratti di poetica: riprese secche (e tono dry), tagli improvvisi e conseguente montaggio scandaloso (i cosiddetti «faux-raccords»), che sono una nuova concezione del montaggio: «une opération de déstabilisation au lieu d'une phase de remise en conformité, les sautes bousculant la linéarité temporelle et la réalité spatiale» (come ha di recente sintetizzato René Prédal). L'opera-mondo di Godard, il suo cinema non sono un film, sono il film: «Come in un film di Godard» questo significa.

– come in un film di Godard – riscoperta
del romanticismo in sede
di neocapitalistico cinismo, e crudeltà –
al volante

per la strada di Fiumicino,
ed ecco il castello (che dolce
mistero, per lo sceneggiatore francese,
nel turbato sole senza fine, secolare,

questo bestione papalino, coi suoi merli,
sulle siepi e i filari della brutta campagna
dei contadini servi)...

– sono come un gatto bruciato vivo,
pestato dal copertone di un autotreno,
impiccato da ragazzi a un fico,

ma ancora almeno con sei
delle sue sette vite,
come un serpe ridotto a poltiglia di sangue
un'anguilla mezza mangiata

«Come in un film di Godard», dunque, si riferisce, insieme, al tema (il percorrimento di una strada tra città e città in automobile, un'«Alfa Romeo», al modo di Belmondo in quel preciso film e al modo di tanti personaggi di altri film di Godard a venire: dunque «in un film» e non «nel film» coglie un tratto cinematografico ricorrente: si pensi, tra i film a venire, a *Pierrot le fou*)

e al modo in cui il resoconto di quell'avvenimento viene narrato (attraverso un montaggio particolare, che permette allo sguardo di cogliere vari punti di osservazione). Il punto in cui tema e modo si incontrano sta nella messa in scena della morte: in Godard, attraverso il riuso di una serie di luoghi comuni del romanzo poliziesco, si inscena una caccia all'uomo, con epilogo tragico. In Pasolini c'è il presentimento, o quasi il sogno a occhi aperti della propria morte, o meglio ancora la rappresentazione di un epilogo tragico. Più ancora impressionante, per chi legge, è che tale rappresentazione abbia alcuni tratti atroci in comune con quanto capiterà a Pasolini nella notte dell'Idroscalo di Ostia il 2 novembre 1975, poco più di un decennio dopo.

La citazione da *Il «cinema di poesia»* (in *Empirismo eretico*) a proposito di Godard, sopra riportata («La sua vitalità non ha ritegni, pudori o scrupoli. Essa ricostituisce in se stessa il mondo»), continua così: «è anche cinica verso se stessa. La poetica di Godard è ontologica, si chiama cinema. Il suo formalismo è dunque un tecnicismo per sua stessa natura poetico: tutto ciò che è fissato in movimento da una macchina da presa è bello: è la restituzione tecnica, e perciò poetica, della realtà»: perciò, si può dire, «in un film di Godard» significa «nella sua idea di cinema». Citando Godard in *incipit*, questa idea è assunta da Pasolini sul piano della scrittura in versi. La difesa del montaggio più volte ribadita da Godard, in opposizione al piano sequenza, che era nata come un'etica in André Bazin, e era diventata una mistica, comporta in questi versi di Pasolini una conseguenza: nella scrittura anche il montaggio è destinato a dissolversi in piano sequenza, e il piano sequenza si propone come soluzione del montaggio. Ovvero: nella scrittura poetica i due livelli sintattici sono indistinguibili, entrambi necessari: coabitano mantenendo diverse identità ma sono destinati l'uno a invadere il posto dell'altro.

Come Belmondo «pilotando la sua Alfa Romeo», si prepara anche qui la scena della propria morte, cinematografica nel ricordo di Godard, ed eroica nell'evocazione hemingwayana della «morte del pomeriggio»:

– le guance cave sotto gli occhi abbattuti,
 i capelli orrendamente diradati sul cranio
 le braccia dimagrite come quelle di un bambino
 – un gatto che non crepa, Belmondo
 che «al volante della sua Alfa Romeo»
 nella logica del montaggio narcisistico
 si stacca dal tempo, e v'inscrive
 Se stesso:
 in immagini che nulla hanno a che fare
 con la noia delle ore in fila...
 col lento risplendere a morte del pomeriggio...

La morte non è
nel non poter comunicare
ma nel non poter più essere compresi.

«La morte non è / nel non poter comunicare / ma nel non poter più essere compresi» è uno di quei passi gnomici memorabili in Pasolini (*Il pianto della scavatrice*: «Solo l'amare, solo il conoscere / conta, non l'aver amato, / non l'aver conosciuto») che evocano un certo passo aforistico di Godard; ma che sono il modo stesso in cui si snoderanno, più tardi, *in exitu*, *Scritti corsari* e *Lettere luterane*. Eppure un'intenzione distruttiva, auto riduttiva, come se la rivelazione fosse dettata dal caso e non da una necessità, si affaccia nella seconda sezione del poemetto, inscenata un'intervista con una giornalista che nella similitudine è «cobra con golphino di lana» («Io volontariamente martirizzato... e, / lei di fronte, sul divano: / campo e controcampo, a rapidi flash»), un'intervista «sempre alla Godard» sulla nuova opera la cui stesura è incertamente in corso:

«E di che parla?»
«Beh, della mia... della Sua, morte.
Non è nel non comunicare, [la morte]
ma nel non essere compresi...

(Se lo sapesse, il cobra
ch'è una fiacca pensata
fatta tornando da Fiumicino!)

Mentre il ricordo dell'Italia scomparsa come le lucciole (l'«umile Italia» delle *Ceneri di Gramsci*) si accenna mostrando il castello, ormai morto, incomprensibile, come fissando la macchina, poi avvicinandola e ritraendola, in una panoramica di cinema, di pensiero, di storia:

E questo bestione papalino, non privo
di grazia – il ricordo
delle rustiche concessioni padronali,
innocenti, in fondo, com'erano innocenti
le rassegnazioni dei servi –
nel sole che fu,
nei secoli,
per migliaia di meriggi,
qui, il solo ospite,

questo bestione papalino, merlato,
accucciato tra pioppeti di maremma,
campi di cocomeri, argini,

questo bestione papalino blindato
 da contrafforti del dolce color arancio
 di Roma, screpolati
 come costruzioni di etruschi o romani,
 sta nel non poter essere più compreso.

La collocazione di questi versi può essere tratta dai molti rivoli nei quali scorre la polemica di Pasolini contro le degenerazioni architettoniche (capiterà, ad esempio, in varie pagine di *Teorema* romanzo; nel film saranno alluse dalle immagini). Il senso è il medesimo presente nel geniale episodio di *La ricotta* che in *Rogopag*, il film a episodi firmato a più mani da Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti nel 1962, è collocato giusto dopo *Il nuovo mondo* di Godard (per inciso: nel piccolo film di Godard la distruzione del paesaggio dopo una esplosione nucleare sopra il cielo di Parigi porta alla cancellazione della metà superiore della torre Eiffel, simbolo della memoria della città). Nella *Ricotta*, mentre si consuma la vicenda del povero Stracci, la comparsa che morirà sulla croce del ladrone per indigestione tra l'indifferenza generale, il regista, interpretato da un monumentale Orson Welles (doppiato da Giorgio Bassani, straordinario lettore in versi anche in *La rabbia*), legge dei versi senza indicarne la paternità, premettendo una spiegazione sulla parte non letta e certo che l'interlocutore, il compiacente e conformista giornalista Tegliesera, non ne capirà il significato, tipico «uomo medio», prodotto incerto della società italiana, «il popolo più analfabeta, la borghesia più ignorante d'Europa». Welles legge i versi dal libro-sceneggiatura di *Mamma Roma*, il film precedente di Pasolini, dove appaiono a stampa per la prima volta (*Poesie di Mamma Roma*). Andranno a finire in *Poesia in forma di rosa*, nella sezione *Poesie mondane*, alla data 10 giugno 1962:

REGISTA Ehi!

Il Tegliesera si rivolta, fulminato. E il regista prende un libro che ha accanto, lo sfoglia di malavoglia, e legge roco.

REGISTA

Io sono una forza del Passato...

Alza la testa e guarda come se fosse miope o lo accecasse un brutto sole, l'interlocutore interdetto.

REGISTA (*spiegando, timido*) È una poesia... Nella prima parte il poeta ha descritto certi ruderi antichi... di cui nessuno più capisce «stile e storia» (*ridacchia, chissà perché*) e certe orrende costruzioni moderne che invece tutti capiscono (*ridacchia ancora*). Poi attacca appunto così (*si rimette a leggere*):

Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.
Vengo dai ruderi, dalle Chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi
dimenticati sugli Appennini e sulle Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.
Giro per la Tuscolana come un pazzo,
per l'Appia come un cane senza padrone.
O guardo i crepuscoli, le mattine
su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,
come i primi atti della Dopostoria,
cui io assisto per privilegio d'anagrafe,
dall'orlo estremo di qualche età
sepolta. Mostruoso è chi è nato
dalle viscere di una donna morta.
E io, feto adulto, mi aggiro
più moderno di ogni moderno
a cercare fratelli che non sono più.

Rialza gli occhi sul Tegliesera raccolto in rispettoso istupidimento.

Del minimo intreccio biografico intercorso tra Pasolini e Godard dice, in sintesi, la scheda di Tullio Kezich preparata per il repertorio di *I film degli altri*:

Ammirazione e un po' di diffidenza nei rapporti fra Pasolini e il regista che inaugurò con *À bout de souffle* una nuova era del cinema. C'è comunque nelle *Lettere* uno scambio epistolare (settembre-ottobre 1969), riferito alla comune collaborazione per *Vangelo '70* ovvero *Amore e rabbia* (1969), in cui, al di là di un certo formalismo (i due continuano a darsi del lei e del vous, cosa inconsueta nel cinema) il tono è senz'altro garbato; e Godard si rivolge a Pasolini chiamandolo «camarade et ami».

Riepilogo bibliografico (in ordine di apparizione)

I *Pretesti per una critica d'arte* di Roberto Longhi si leggono adesso in *Critica d'arte e buongoverno*, vol. XIII delle *Opere complete*, Firenze, Sansoni, 1985; *Ricordo del manieristi in Cinquecento classico e Cinquecento manieristico*, vol. VIII/2, 1976.

La citazione da *Descrizioni di descrizioni* come, più avanti, la citazione da *Empirismo eretico*, in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, saggio introduttivo di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1999 (*Tutte le opere*, edizione diretta da Walter Siti, «I Meridiani»).

I versi di Penna si citano da *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1970; da *Stranezze 1957-1976*, Milano, Garzanti, 1976; e da *Peccato di gola (poesie al fermo posta)*, Milano, Scheiwiller, 1989.

Lo scritto di Giovanni Raboni si legge in Penna, *Il viaggiatore insonne*, Genova, S. Marco de' Giustiniani, 1977; l'introduzione a *Stranezze* e gli altri scritti di Cesare Garboli ai quali si fa riferimento, stanno ora in *Penna Papers* (1984), nuova edizione ampliata Milano, Garzanti, 1996; per la descrizione del dattiloscritto, Roberto Deidier, *L'officina di Penna*, Milano, Archinto, 1997 (dello stesso Deidier si veda anche l'importante lavoro di scavo condotto in *Le parole nascoste. Le carte ritrovate di Sandro Penna*, Palermo, Sellerio, 2008); il ritratto aforistico dedicato a Penna da Franco Fortini sta in *Breve secondo Novecento*, Lecce, Manni, 1996; il saggio pen-niano di chi qui scrive, *Il mare appena dipinto*, che si richiama come sottofondo, sta ora in *Qualcosa del passato*, Roma, Gaffi, 2008.

La citazione di Gianfranco Contini è tolta da *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970.

I testi in versi di Pasolini sono citati dalle prime edizioni (per *Poesia in forma di rosa* si confronta anche la seconda edizione), indicate nel corso del saggio.

Informazioni su *Una disperata vitalità* si leggono nelle *Notizie* di Silvia De Laude (per la parte generale sulla raccolta) e di Annalisa Comes (per la parte relativa a *Una disperata vitalità*) nel primo tomo di Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di Walter Siti, saggio introduttivo di Fernando Bandini, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2003; un commento alla prima sezione di *Una disperata vitalità* è, a cura di Giacomo Jori, in *Antologia della poesia italiana* diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, III, *Ottocento-Novecento*, Torino, Einaudi, 1999.

La citazione da André Bazin, *Comment peut-être hitchcocko-hawaksien?* «Cahiers du cinéma», febbraio 1955, è nella libretto di accompagnamento al dvd (Rarovideo) *À bout de souffle*; la scheda di René Prédal su *À bout de souffle* si legge nel volume collettivo *100 films*, Cahiers du cinéma, Paris 2008. Su Godard fanno da sottofondo almeno: Alberto Farassino, *Jean-Luc Godard* (1974), Milano, Il Castoro, 1996 (edizione aggiornata); Suzanne Liandrat-Guigues e Jean-Louis Leutrat, *Godard. Alla ricerca dell'arte perduta*, edizione italiana a cura di Sergio Arecco, Genova, Le Mani, 1998; e soprattutto Jean-Luc Godard, *Due o tre cose che so di me. Scritti e conversazioni sul cinema*, a cura di Orazio Leogrande, prefazione di Enrico Ghezzi, Roma, Minimum fax, 2007.

La citazione da *La ricotta*, lievemente differente dalla versione cinematografica, in Pasolini, *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, con due scritti di Bernardo Bertolucci e Mario Martone e con un saggio introduttivo di Vincenzo Cerami, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2001.

La citazione da Kezich in Pasolini, *I film degli altri*, a cura di Tullio Kezich, Parma, Guanda, 1996.