

Stefania Rimini

The Imitation Game.

Variazioni del personaggio-Pasolini fra scena e schermo

A oltre quarant'anni dai fatidici fatti di Ostia quello di Pasolini è ancora un corpo-icona impossibile da archiviare, sempre al centro di continui investimenti teorici e artistici, legati alla 'dismisura' del personaggio, intorno a cui si addensano ipoteche biografiche e scandali letterari. Già prima della diffusione degli scatti dell'omicidio, impressionanti per la ferocia dei dettagli, per la livida evidenza del suo *body of proof*, Pasolini aveva 'dissipato' la propria immagine pubblica e privata in virtù di quella inclinazione a «gettare il corpo nella lotta» appresa dalla viva esperienza delle sottoculture americane alla quale avrebbe improntato gran parte della sua avventura, autorizzando così quel processo di simbolizzazione che l'episodio della morte violenta contribuì solo ad amplificare¹. La deriva mediatica che lo ha coinvolto (e che lui stesso ha innescato) è questione estremamente complessa, che intreccia discorsi e discipline diverse (*Film, Television, Cultural, Visual, Fashion e Sociological Studies*) determinando la scomposizione della sua immagine in schegge, frammenti, tessere mobili².

Tra le tante piste visuali individuabili all'interno di questo mosaico in perpetuo divenire risulta particolarmente interessante, e per certi aspetti ancora poco indagata, quella che riguarda le declinazioni

¹ Sull'«insolarizzazione» del trauma del massacro di Ostia si rimanda a A. MICONI, *Pier Paolo Pasolini. La poesia, il corpo, il linguaggio*, Costa&Nolan, Milano 1998.

² Per un ragionamento intorno alla consistenza delle immagini di Pasolini ci sia consentito di rimandare a *Album PPP. Appunti per una galleria da farsi*, a cura di M.A. Bazzocchi, S. Rimini, M. Rizzarelli, in «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», III, v. 6 <<http://www.arabeschi.it/collection/album-ppp-appunti-per-una-galleria-da-farsi/>> (ultimo accesso 21.01.2017).

cinematografiche del personaggio-Pasolini, stretto per lo più dentro traiettorie identitarie didascalicamente ancorate al profilo biografico dell'autore (e soprattutto all'episodio del suo assassinio) e solo raramente votato a significativi processi di reinvenzione. Il catalogo di opere filmiche dedicate all'esistenza dello scrittore offre una galleria di volti, pose ed espressioni che evidenziano uno sforzo imitativo notevole da parte degli attori, decisi a somigliare il più possibile al modello originale, a non infrangere la sua aura mitica³. Se è vero che per statuto il *biopic* impone il criterio di somiglianza dell'attore al protagonista non deve sfuggire nel caso del personaggio-Pasolini l'effettivo condizionamento del corpo-icona dell'autore: la sua ingombrante eredità massmediale finisce col mettere in crisi, come vedremo più avanti, le consuete regole di impostazione della recitazione, generando in certi casi l'oggettiva convergenza fra immedesimazione e imitazione⁴.

1. *Una danza di spettri*

Le cose non cambiano se ci si sposta dentro l'orizzonte della scena, dove negli ultimi anni si è assistito al moltiplicarsi di spettacoli ispirati a Pasolini, in ragione di una ritrovata 'teatrabilità' dei suoi testi e della sua stessa esistenza⁵. Difficile dar conto in poche battute di una

³ L'elenco di film dedicati a Pasolini comprende opere di genere e stili diversi, che testimoniano il tentativo degli autori di rendere omaggio a una delle figure cruciali del nostro Novecento. Lasciando fuori i tanti documentari, spesso di pregevole impatto come nel caso di *La notte quando è morto Pasolini e Ittiburtinoterzo* di Roberta Torre (entrambi del 2009), i titoli di riferimento sono: *Ostia* di Justin Cole (1988), *Pasolini, un delitto italiano* di Marco Tullio Giordana (1996), *Nerolio e Un giorno d'amore* di Aurelio Grimaldi (rispettivamente del 1996 e del 2003), *Pasolini* di Abel Ferrara (2014), *La macchinazione* di David Grieco (2016).

⁴ Per una ricognizione puntuale intorno alle differenze fra recitazione immedesimata e imitativa si rimanda a C. VICENTINI, *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema e televisione*, Marsilio, Venezia 2007 (con particolare riferimento ai capitoli *Fingere e imitare*, *Le tecniche dell'imitazione*); sulla possibilità di un bilanciamento fra i due modelli si veda invece almeno J. NAREMORE, *Film Acting and the Arts of Imitation*, in «Film Quarterly», v. 65, n. 4, Summer 2012, pp. 34-42.

⁵ Il paradossale destino teatrale di Pasolini ha fatto sì che per molto tempo le sue tragedie fossero considerate quasi irrappresentabili mentre i suoi testi letterari, poetici e perfino saggistici a più riprese trovavano la via della scena; nel biennio 2015-2016, in corrispondenza del quarantennale della morte, si è registrato un proliferare di adattamenti, riduzioni, allestimenti che costringe ad aggiornare il denso capitolo della fortuna teatrale del Nostro. Per una prima attenta ricostruzione si rimanda a S.

produzione tanto variegata e proteiforme come quella stimolata dalle opere dello scrittore bolognese; si passa infatti quasi senza soluzione di continuità dal teatro di regia (Ronconi, Tiezzi e Latella) a forme di convinta sperimentazione (Motus), giungendo perfino a distillare tutta la crudezza e la potenza degli appunti di *Petrolio*⁶. Raramente si è scelto di trasformare lo scrittore in personaggio a tutto tondo, ma spesso il cono d'ombra e di luce della sua immagine ha disegnato sul palco traiettorie imprevedute. Si pensi alla dettagliata caratterizzazione con cui Dany Greggio incarna il personaggio di Carlo in *Come un cane senza padrone* di Motus (2003), sovrapponendo tratti propri del protagonista di *Petrolio* a quelli del suo autore, in un fitto intreccio di segni⁷. Greggio appare in carne e ossa ai bordi del palco nei panni di Carlo insieme a Franck Provvedi (il Carmelo degli Appunti 58-62) ma, per una felice divaricazione di piani, la sua *performance* è declinata per lo più su uno schermo, attraverso il fluire di immagini registrate. È dentro le sequenze fuori fuoco di un film senza audio che avviene la sovrapposizione con Pasolini, attraverso la scelta di un look molto riconoscibile (grazie soprattutto all'impermeabile e agli occhiali), la ripetizione di gesti e pose, l'abbandono agli 'atti impuri' di un erotismo senza censure. A complicare la rete dei rimandi autobiografici interviene anche il calco, collocato al centro del palco, di un'Alfa GT identica a quella posseduta da Pasolini: nell'articolazione dello spettacolo la macchina diviene feticcio teatralmente simbolico, in grado di richiamare la 'disperata vitalità' dello scrittore.

Quasi sulla stessa lunghezza d'onda, rispetto alle dinamiche di messa in forma del corpo di Pasolini, si muove *L'ospite* (2004) sempre del gruppo riminese Motus, opera decisamente audace sia sul piano drammaturgico sia su quello della scrittura scenica. Anche qui il confronto con la figura pasoliniana avviene *par image*, tramite il pedinamento cinematografico di un novello (Pier)Paolo; tra le dune della

CASI, *I teatri di Pasolini*, Ubulibri, Milano 2005, pp. 307-318.

⁶ Si deve alla sensibilità e all'intuito di Mario Martone la promozione del *Progetto Petrolio*, capace di mettere in rete artisti e istituzioni culturali di diversa inclinazione nel tentativo di 'continuare' idealmente l'opera di Pasolini. Cfr. *Petrolio*. Un progetto di Mario Martone a partire da *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini, Cronopio, Napoli 2003.

⁷ Sulle modalità di transcodificazione di *Petrolio* ad opera di Motus si veda S. RIMINI, *Dire, fare, guardare: retoriche visuali nel Progetto Pasolini di Motus*, in «Between», IV, 7 (maggio 2014) <<http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1164/976>> (ultimo accesso 21.01.2017).

Tunisia, solcate da una luce accecante, il gruppo riminese va in cerca di un'immagine-cerniera che possa sublimare il senso dello spettacolo e la trova dentro uno spazio caro alla fantasia pasoliniana, il deserto. Il piano sequenza con Dany Greggio consegna allo spettatore negli ultimi istanti della performance un'epifania di sogno in cui evapora il grido di *Teorema*: il fantasma di Pasolini è ancora presente e riluce senza peso⁸.

Fa eccezione, rispetto al quadro delle imitazioni, la parabola disegnata da Fabrizio Gifuni in *'Na specie de cadavere lunghissimo* (2004) per la regia di Bertolucci, capace di mescolare brani del Pasolini corsaro e luterano (più alcuni innesti romanzeschi) con *Il Pecora. Poemetto in due deliri* di Giorgio Somalvico. Lo spettacolo, esito di un attento spoglio condotto da Gifuni, giunge a creare «una sorta di agone tragico (inteso come “scontro” ma anche come “agonia”) tra un Padre e un Figlio, vissuto in scena da un solo corpo e una sola voce, che de-genera [...] in una reazione a catena culturale e linguistica»⁹. La frizione fra lingua letteraria e dialetto viene ricomposta dalla salda *performance* di Gifuni, che dissipa tutta la sua energia senza mai un cedimento, forte di una maturità interpretativa (modulata anche grazie al cinema) che gli consente di abitare il palco con un bagaglio doppio, fatto di tecnica e *personal feeling*¹⁰. In un crescendo di toni e di ritmo, culminante nel delirio finale del Pecora, l'attore riesce a restituire il *pathos* della scrittura pasoliniana trasformandosi in «una formidabile icona, smaterializzata, senza volto, che si accende di parole e di pensiero»¹¹.

⁸ Per cercare di cogliere le sottili analogie fra il personaggio e il modello pasoliniano si legga la descrizione delle fasi di lavorazione dello spettacolo: «C'è una strada dritta, che attraversa il lago; in alcuni mesi dell'anno è invasa dall'acqua, che ora invece è bassissima e presente solo in alcune zone: pozze riflettenti, che raddoppiano il mondo, come in un'allucinazione. [...] Dany scende dall'auto con i suoi immancabili occhiali e l'abito sgualcito, inizia a camminare sul bordo dell'asfalto, sull'abisso bianco, mentre noi lo seguiamo riprendendolo dal finestrino dell'automobile: inizia una gara folle, lui corre, l'auto l'affianca, frena, slitta, lui riparte e corre ancora più forte, non riesco nemmeno a metterlo a fuoco, il suo corpo è un'ombra furiosa, che grida sullo stridio dei pneumatici... porta le mani alla faccia, l'immagine nell'obiettivo si scompone, perde consistenza... sembra un fantasma»: E. CASAGRANDE, D. NICOLÒ, *Io vivo nelle cose. Appunti di viaggio da "Rooms" a Pasolini*, Ubulibri, Milano 2007, p. 144.

⁹ F. GIFUNI, *Gadda, Pasolini e il teatro, un atto sacrale di conoscenza*, in G. BERTOLUCCI, F. GIFUNI, *Pasolini e Gadda: antibiografia di una nazione*, Minimum fax, Roma 2012, p. 8.

¹⁰ NAREMORE, *Film Acting and the Art of Imitation*, cit., p. 35.

¹¹ G. BERTOLUCCI, *Il percorso di un attore*, in BERTOLUCCI, GIFUNI, *Pasolini e Gadda: antibiografia di una nazione*, cit., p. 14.

Al di là del sapiente scavo letterario, nonché dell'altrettanto efficace montaggio drammaturgico, la linea di forza dello spettacolo va colta

«nel livello di spoliazione da qualsiasi identità psicologica o carattere che Fabrizio Gifuni ha raggiunto, identificandosi [...] completamente nella “forma del discorso” pasoliniano. Fabrizio è riuscito a materializzare un pensiero e a tradurlo in una presenza che si aggira tra il pubblico, senza diventare un fantasma e senza mai diventare un personaggio: non è mai Pasolini, ma sempre solo il suo pensiero o il suo discorso»¹².

La feconda anomalia di Gifuni in realtà non fa che confermare quanto sia difficile interpretare il ruolo di Pasolini, in scena e sullo schermo, senza cedere al ‘ricatto’ della sua immagine: la «sopravvivenza corporale»¹³ dello scrittore bolognese nell'immaginario contemporaneo, garantita dal suo inedito protagonismo mediale, determina una sorta di ‘fissazione’ al modello che interferisce con le consuete dinamiche recitative, contribuendo alla prevalenza quasi assoluta dell'opzione imitativa.

2. Un corpo-matrice

Le ragioni di tale condizionamento risalgono senza dubbio alla «televisizzazione del personaggio»¹⁴, alla sua persistente esposizione pubblica, che trova nell'esperienza d'attore un importante *turning point*. Il debutto sullo schermo è accompagnato da una riflessione critica che dimostra, una volta di più, la capacità dello scrittore di intuire le dinamiche della società dello spettacolo per poi sfruttarle a proprio vantaggio, attraverso una continua ‘rimediazione’ del ruolo di intellettuale.

«Sentivo chiaramente, *in corpore vili*, cioè nel mio proprio corpo, che l'identità personale dell'attore cambia, che per il pubblico, realmente, l'attore diventa il personaggio, e che il giudizio su quest'ultimo diventa il giudizio sul primo. [...] Insomma

¹² ID., *Cosedadire*, Bompiani, Milano 2011, p. 100. Sullo spettacolo si veda almeno M. MARELLI, *Il pensiero si fa corpo. 'Na specie de cadavere lunghissimo*, in *Album PPP. Appunti per una galleria da farsi*, cit. <<http://www.arabeschi.it/47-il-pensiero-si-fa-corpora-specie-de-cadavere-lunghissimo-/>> (ultimo accesso 21.01.2017).

¹³ MICONI, *Pier Paolo Pasolini*, cit., p. 24.

¹⁴ *Ibid.*, p. 157.

non ero più Pasolini, ma Leandro, il Monco: e il giudizio su Leandro il Monco diventava un giudizio su Pasolini. [...] Ho sperimentato concretamente cosa significhi il rapporto col pubblico che ha un attore: profondamente diverso da quello di un regista, o di uno scrittore. È molto più difficile per un attore essere quello che il pubblico non vuole. [...] Io probabilmente vedevo il Monco in un modo, Lizzani in un altro, l'operatore in un altro ancora. Questi elementi si sono fusi meccanicamente, ed è venuto fuori quel Monco là; che vedete sullo schermo, che non sono io, ma che si proietterà su di me, cercando spudoratamente e prepotentemente di integrarmi»¹⁵.

Sul set di Lizzani Pasolini ha modo di respirare tutta l'aridità di una condizione in cui «la tua giornata non è più tua, è degli altri»¹⁶, allo stesso tempo però avverte la fascinazione per questo gioco delle parti al punto che, poco prima della conclusione, si chiede: «rifarei l'attore? Forse sì, naturalmente se il regista fosse un mio amico, e così gli altri attori»¹⁷. È quello che accade non solo nel *Requiescant* di Lizzani (1966) ma nei suoi film, attraverso i quali Pasolini rinnova quel processo di «traslazione dell'identità»¹⁸ che aveva già sperimentato all'altezza degli anni Sessanta e che lo avrebbe trasformato nell'ultimo «scrittore-oracolo»¹⁹. Scegliendo di entrare dentro la cornice dello schermo Pasolini assegna al suo corpo l'insegna del feticcio, autorizzando di fatto la (con)fusione fra autore e personaggio, fra soggetto e oggetto dello sguardo. Raramente uno scrittore ha saputo conquistarsi uno spazio di testimonianza così ampio, come ben si coglie nelle parole di Abruzzese:

«Esiste una differenza tra chi è destinato al ruolo di testimone e chi è affidato al ruolo di interprete. L'uno è plateale, l'altro è segreto. Il primo parla di se stesso fatto *mondo*, il secondo del mondo fatto *altro*. L'immaginario collettivo non [...] si limita alla trama di un individuo, ma cerca le mille trame a cui l'individuo si

¹⁵ P.P. PASOLINI, *Nei panni di un ragazzo di vita*, in C. LIZZANI, *Il Gobbo*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1960, ora in P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di W. Siti, F. Zabagli, vol. II, Mondadori, Milano 2001, pp. 2765-2767.

¹⁶ *Ibid.*, p. 2767.

¹⁷ *Ivi.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 2765.

¹⁹ ID., *Il cinema e la poesia*, in «Vie Nuove», n. 49, a. XVII, 6 dicembre 1962, ora in ID., *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-65*, (a cura di) G.C. Ferretti, Editori Riuniti, Roma 1977, p. 243.

è ed è stato intrecciato»²⁰.

Il corpo-matrice di Pasolini si incarna così in molte opere, conficcandosi tra le pieghe di un'*imagery* che sembra ossessionata dalle sue fattezze, tanto da determinare un vertiginoso gioco di imitazioni performative. L'ombra dello scrittore trascina con sé un preciso sistema di segni fisici, vocali, gestuali, ideologici con cui ogni attore è costretto a fare i conti: può scegliere di procedere verso una piatta restituzione dell'originale o rischiare di spingersi oltre, in ogni caso *Essere Pier Paolo Pasolini*²¹ rappresenta una sfida.

3. *Pasolini sono io*

«L'ho incontrato solo una volta, poco prima che venisse ucciso, nello spogliatoio di un campo di calcio. Mi disse: "Ma lo sai che è proprio vero? Noi due ci assomigliamo"».

M. Ranieri

Lo sa bene Massimo Ranieri, protagonista del recente *La macchinazione* di David Grieco (2016), film che riannoda le piste sull'omicidio Pasolini attraverso un coraggioso atto d'accusa, frutto di un intenso lavoro di ricerca e d'archivio. Il regista, che era stato amico e collaboratore di Pasolini, tenta la via del film inchiesta, sollevando alcune ipotesi sui fatti di Ostia; la sua ricostruzione si basa su una serie di prove indiziarie, raccolte nel volume *La macchinazione. Pasolini. La verità sulla morte* (Rizzoli, 2015), e soprattutto su una notevole lucidità di sguardo che lo conducono a confezionare un'opera onesta, appassionata, ma purtroppo condizionata da ristrettezze produttive. Non sempre gli inserti diegetici obbediscono a una logica stringente, a tratti la narrazione degrada verso abusati *cliché* televisivi eppure la visione suscita un discreto interesse, grazie anche alla interpretazione di Massimo Ranieri. Girato a breve distanza dal *Pasolini* di Abel Ferrara, *La macchinazione* ripropone alcune questioni già sollevate dalla pellicola

²⁰ A. ABRUZZESE, *L'immaginario collettivo*, in *La stampa italiana nell'età della tivù*, a cura di V. Castronovo, N. Tranfaglia, Laterza, Roma-Bari 1994, pp. 493-494.

²¹ Qui si parafrasa il titolo del film di Spike Jonze *Being John Malkovich* (1999), nel tentativo di replicarne l'ambiguità di fondo, cioè il divertito gioco fra identità reale e identità simulata.

del regista newyorkese, prima fra tutte quella del rapporto fra attore e personaggio²².

Il dato che salta subito agli occhi, e che naturalmente non era sfuggito allo stesso Pasolini, riguarda la sorprendente somiglianza fra lo scrittore e il cantante, quasi una ‘maledizione’ per il povero Ranieri («Mi avevano già chiesto altre volte di impersonarlo: avevo sempre detto di no»²³). Dopo una lunga serie di rifiuti finalmente accetta la parte, ma l’inizio delle riprese coincide con un significativo blocco emotivo: «Con David ci conosciamo da 30 anni e, pur morendo dalla paura di dare vita a un personaggio immenso, ho accettato subito. Poi il primo giorno delle riprese mi è venuta una febbre psicosomatica che mi ha bloccato per un po’...»²⁴. La sincerità della testimonianza lascia intendere il senso di responsabilità con cui l’attore si accosta al ruolo, la deferenza verso una figura difficile da riprodurre. Nonostante l’incertezza iniziale, la sua interpretazione risulta in grado – a detta di Zappoli – di «far scomparire l’attore nello scrittore e nell’uomo [...] tanto da ricordare, sul piano della prestazione, il Gian Maria Volontè de *Il caso Moro*»²⁵. Il critico non spiega le ragioni di tale paragone, lasciando allo spettatore il compito di rintracciare eventuali analogie, ma in effetti la maggior parte dei giudizi sul film si limita a constatare l’impressionante somiglianza fra Pasolini e Ranieri senza soffermarsi sulle concrete traiettorie della sua *performance*. L’unico dettaglio che rimbalza da una recensione all’altra riguarda la leggera inflessione napoletana dell’attore; Grieco difende questa scelta in virtù dell’audace espressionismo messo in atto dallo stesso Pasolini («anche Pasolini fece

²² Sulla vischiosa recitazione di Willem Dafoe si rimanda a S. RIMINI, *Corpi che scrivono. Miti letterari nel cinema contemporaneo*, in *Scritture del corpo* (Atti del convegno), Catania 22-24 giugno 2016, ETS, Pisa 2017 (in corso di stampa). L’azzardo con cui Ferrara risolve alcuni brani di *Petrolio* e di *Porno Theo Kolossal* e, in generale, l’impianto diegetico-stilistico dell’intera opera sono stati al centro di roventi polemiche da parte dei più attenti studiosi pasoliniani (severissimo il giudizio pronunciato da Roberto Chiesi sulle pagine della rivista «Cineforum»: cfr. R. CHIESI, *Senza vita*, in «Cineforum», n. 539, settembre 2014, pp. 12-14), anche se non sono mancate sorprendenti aperture (si veda M.A. BAZZOCCHI, *La distanza da Pasolini*, in «Arabeschi», III, n. 5 <<http://www.arabeschi.it/la-distanza-da-pasolini/>> (ultimo accesso 22.01.2017).

²³ M.L. G., *Massimo Ranieri: Pasolini sono io*, «Io donna», 24 marzo 2016.

²⁴ *Ivi*.

²⁵ G. ZAPPOLI, *La macchinazione*, «Mymovies.it» <<http://www.mymovies.it/film/2016/lamacchinazione/>> (ultimo accesso 22.01.2017).

il *Decameron* in napoletano»²⁶), ai più però la patina dialettale sembra un elemento di inverosimiglianza che viene quindi rubricata tra gli errori di caratterizzazione²⁷. In verità spetta ad Anton Giulio Mancino aggiungere almeno un altro tratto rilevante in riferimento alla questione della aderenza al personaggio, cioè la differenza di età.

«Gli si può rimproverare di aver voluto un attore come Massimo Ranieri, che non ha l'età di Pasolini. Ma non far finta che nella sua sobrietà e turbata pensosità, nonché nell'aderenza fisica (dove trovare un volto altrettanto scavato in una società dello spettacolo di attori pascenti e pasciuti), Ranieri riesca dal principio a darsi a vedere come simulacro di spessore in grado di far dimenticare persino il problema dell'evidenza immediata»²⁸.

Nel caso del personaggio-Pasolini sembra porsi innanzitutto un problema di superficie: se non si può prescindere dall'obbligo della somiglianza fisica con lo scrittore, l'interpretazione deve garantire l'effetto simulacro, cioè la duplicazione del modello, anche a costo di qualche forzatura. La qualità del volto di Ranieri, insieme con la «sua turbata pensosità», consegna al personaggio una patente di verità in grado, per Mancino, di superare l'ipoteca anagrafica ma forse non del tutto l'inconveniente (!) dialettale, che pure risponde a un più spinto processo di imitazione stilistica.

A ben guardare la recitazione di Ranieri si muove in direzione di un mimetismo volenteroso, tenace, a tratti didascalico ma mai banale. Bastano i piani di apertura del film, con l'inquadratura ravvicinata dello zigomo, il risalto degli occhiali, il profilo quasi a tutto schermo,

²⁶ C. CATALLI, *La macchinazione: Pasolini ucciso dai "figli di Don Abbondio"*, «Wired.it» <<https://www.wired.it/play/cinema/2016/03/25/macchinazione-pasolini-ucciso-dai-figli-don-abbondio/>> (ultimo accesso 22.01.2017).

²⁷ «Massimo Ranieri è tanto impressionante nella somiglianza (come seppe riconoscere lo stesso Pasolini) e impeccabile nella mimesi, quanto stranante nel suo lieve accento napoletano»: A. ERCOLANO, *La macchinazione, perché Pasolini fa ancora paura*, «Il fatto quotidiano», 2 aprile 2017.

²⁸ A.G. MANCINO, *David Grieco. La macchinazione*, in «Cineforum.it» <http://www.cineforum.it/recensione/La_macchinazione> (ultimo accesso 22.01.2017). Di ben altro avviso Massimo Bertarelli, che stigmatizza la performance in poche battute: «Ranieri somiglia al personaggio, ma è troppo vecchio»: M. BERTARELLI, *La macchinazione*, «Il Giornale», 24 marzo 2016.

per suggerire la centralità della faccia come segno d'espressione: i bordi del viso sono il fulcro attorno al quale ruota la performance dell'attore, la cui intensità si misura a fior di pelle. Accanto all'esemplarità dello sguardo, più volte sottolineata da riprese in dettaglio degli occhi (quasi un'immagine-guida), il film pone in rilievo la tensione muscolare di Ranieri, la plasticità dei movimenti del busto, l'energia con cui il suo corpo attraversa l'opera. Il suo Pasolini rivela così una fermezza di voce (e di gesti) che disegna una piega imprevista, e giunge a 'ritoccare' quel tratto di fragilità proprio dell'originale. Pur facendo leva sull'evidenza della somiglianza fisica, l'interprete restituisce al personaggio un'inclinazione personale, una specifica tonalità di accenti e pose che rendono certamente più mossa la superficie del quadro rispetto a quanto rilevato dalla critica. Ranieri rinuncia a derive enfatiche, non eccede in manierismi ma riesce a far slittare l'immagine dello scrittore attraverso sottili variazioni di stile. La consuetudine eduardiana gli consente di raggiungere, senza eccessi, un livello di «naturalzza organica»²⁹ non privo di complessità che perfino Pasolini avrebbe ammirato.

4. *Looking for PPP: il caso Jarman*

«Pasolini aveva indovinato il suo bersaglio. Mi chiedo se gli piacerebbero i miei film; come i suoi, appartengono a una tradizione antica e questo è il motivo per cui vengono fraintesi».

D. Jarman

Se la performance di Ranieri finisce col rimuovere l'ipoteca della mera imitazione grazie a un calibrato gioco di sfumature, quella di Derek Jarman vira decisamente verso i toni di uno straniato paradosso per via di un insolito mix fra verità storica e astrazione pop. Per cogliere tutta la forza della provocatoria interpretazione jarmaniana occorre ricordare preliminarmente quanto, per il regista inglese, Pasolini rappresentasse una sorta di modello assoluto, l'esempio di un'audacia letteraria ed erotica che fin dalla giovinezza aveva eletto a paradigma. Sono almeno tre i livelli di convergenza tra i due autori: il primo, e più immediato, è quello biografico-artistico, che si traduce

²⁹ NAREMORE, *Film Acting and the Art of Imitation*, cit., p. 35.

in una serie di analogie dai risvolti interessanti³⁰; il secondo è invece di natura stilistico-formale e riguarda non solo la scelta di attraversare tutti i generi (pittura, narrativa, cinema, poesia) ma anche l'adozione da parte di Jarman di marche espressive scopertamente pasoliniane³¹; il terzo livello, infine, è di ordine tematico e si declina attraverso costanti rimandi all'opera dello scrittore³².

Ad accendere la trama di interferenze fin qui menzionate ci pensa lo stesso Jarman quando nel 1988 veste i panni di Pasolini nel film di diploma del semiconosciuto Julian Cole, *Ostia*, a cui presta probabilmente più che la sua interpretazione³³. Già nel 1985, infatti, Jarman aveva scritto un abbozzo di sceneggiatura intitolato *PPP in the garden of Earthly Delight*³⁴, ennesimo indizio di quella che a tutti gli effetti può dirsi una 'fulgurazione'. Lo *script* si compone di appena tre sequenze, distribuite in scene di diversa ampiezza che contrappongono l'asciutta solitudine di esterni notturni alla caotica eccitazione del set

³⁰ Anche Jarman, come Pasolini, vive un rapporto conflittuale col padre, uomo d'ordine di una severità esemplare, mentre riserva alla madre un affetto esclusivo: i suoi diari manifestano tutta la complessità di relazioni parentali che finiranno col segnare profondamente il suo percorso artistico. Alla luce di tale rapido quadro familiare è facile intuire le somiglianze con la vita di Pasolini, che però non si limitano al dato meramente biografico ma si traducono presto in una sorta di reciprocità di destino e di sentimenti.

³¹ È il caso della sperimentazione, da parte di Jarman, di soluzioni espressive distanti dalle pose del cosiddetto cinema narrativo e aperte invece a contaminazioni linguistiche che ricordano molto da vicino il pasoliniano «cinema di poesia»: su questi temi si veda almeno S. DILLON, *Derek Jarman and Lyric Film. The Mirror and the Sea*, Austin, University of Texas Press 2004.

³² I motivi pasoliniani più presenti dentro l'opera filmica di Jarman sono l'evidenza del corpo nudo, l'esuberanza (gioiosa e disforica) dell'eros, la volontà di rivedere alcuni paradigmi del passato combinandoli con le ambigue icone del presente. L'ombra di Pasolini si allunga su quasi tutti i film: si pensi al vivido sottotesto di *Caravaggio* (1986), alle vibrazioni oniriche di *The garden* (1990), alla citazione di *Salò* presente in *The Last of England* (1987). Per un'analisi della presenza di Pasolini dentro la scrittura diaristica di Derek Jarman si veda S. RIMINI, *Un bacio che brucia, brucia e muore. Ciò che resta di Derek Jarman*, in «Uzak», nn. 16-17, autunno-inverno 2014 <<http://www.uzak.it/rivista/16-17-2014/lo-stato-delle-cose/727-un-bacio-che-brucia-brucia-e-muore-cio-che-resta-di-derek-jarman-incroci-fra-letteratura-e-cinema.html>> (ultimo accesso: 23.01.2017).

³³ Molto probabilmente la seconda sequenza, e le scene quattro, cinque e sei dello *script* sono confluite – anche se con espliciti rimaneggiamenti – nel film di Cole, che costituisce una sorta di risarcimento involontario e di ulteriore omaggio a Pasolini.

³⁴ D. JARMAN, *PPP in the Garden of Earthly Delights*, in «Afterimage», 12, Autumn 1985, pp. 23-25.

di *Salò*, ricreato dentro il quadro di Bosch – come suggerito dal titolo. Dai pochi appunti rimasti emerge la dimensione metacinematografica del racconto, la costruzione di uno sguardo doppio, interno ed esterno alla storia. L'ultimo giorno di vita di Pasolini, alternato alle riprese di *Salò*, diviene per Jarman il banco di prova di uno stile al quadrato, capace di sviare l'orrore dello sterminio della villa attraverso l'insistito rimando all'artificio del cinema.

Non essendo riuscito a portare a termine il progetto di un film interamente dedicato a Pasolini, Jarman si 'consola' sul set di Cole trasformando il proprio corpo nel simulacro del suo idolo, secondo un processo combinato di immedesimazione e imitazione che diviene potente metafora. Girato con un *low budget*, il film di Cole presenta un'ambigua struttura narrativa e un taglio visuale marcatamente anni '80, con luci al neon, moda *casual* e una patina *british* che prende le distanze dalla romanità delle borgate evocata dal titolo, offrendo una chiave di lettura eccentrica e affatto banale. Il racconto si apre con un breve prologo che recupera alcune immagini di repertorio del funerale di Pasolini: la morte è insieme fuori e dentro il quadro, è un antefatto ma anche il focus principale del discorso, secondo una logica di duplicazione dell'evento-trauma. In poco più di venti minuti il regista mette in scena gli ultimi istanti di vita del personaggio attraverso la progressiva immersione in un flusso di pensieri da cui si evince una profonda consapevolezza degli snodi espressivi e biografici dell'opera di Pasolini. L'espedito della *voice over* crea un efficace effetto di risonanza tra il corpo di Jarman/Pasolini e il corpus letterario dello scrittore; la figura abita lo spazio grazie alla mediazione del commento sonoro, il paesaggio non è mera illustrazione ma incarnazione di un destino.

Nel dare forma ai gesti e alle espressioni del 'suo' poeta Jarman non rinuncia alla spudoratezza che lo contraddistingue, segnalandosi come uno degli interpreti più originali e disinvolti. Il suo volto si offre alla macchina da presa quasi sempre senza il filtro degli occhiali à la Pasolini, rinunciando così al più evidente degli effetti di mascheramento. La postura del corpo, la camminata, l'articolazione dei movimenti delle mani ricordano da vicino i tratti dei personaggi di Jarman (audaci, disinibiti ma a volte anche fragili e indolenti) e creano pertanto un certo stacco rispetto ai cliché dei film su Pasolini. Anche gli abiti rompono il rigido *dress code* dei tanti doppi pasoliniani apparsi sullo schermo: se Pino Pelosi strizza l'occhio alla moda degli anni Sessanta-Settanta, e con lui anche gli altri *teddy boys* che popolano il

racconto, il protagonista si libera dal ‘giogo’ di jeans a zampa e giacca di pelle, con buona pace della verosimiglianza d’ambiente³⁵. Lo strappo più evidente rispetto alle consuete dinamiche di rappresentazione del personaggio-Pasolini riguarda però la disposizione nei confronti dei ragazzi di vita; l’atteggiamento sorvegliato, remissivo, o altrimenti didascalicamente paternalistico, nei confronti di Pino Pelosi qui cede il posto a un piglio risoluto, consapevole a tratti perfino agonistico. Jarman è complice, spavaldo, non retrocede di fronte alle provocazioni del giovane, neanche nel duello fatale che precede l’assassinio: fino al momento in cui viene colpito alla testa con un masso, il suo corpo brama, lotta e gode con impressionante vitalità.

Pur nella sua brevità, quindi, *Ostia* annovera una serie di scene cult, ora ad alto tasso erotico ora invece nostalgicamente spettrali, nelle quali l’assunzione dello stigma sacrificale di Pasolini da parte di Jarman fa scintille. Una delle sequenze più emblematiche in tal senso è quella in cui Cole mette in quadro, dentro la cornice di un televisore vintage, un’intervista televisiva in bianco e nero con Jarman nelle vesti del Pasolini polemistà apparso spesso in tv. Nel corso della breve apparizione in video il protagonista invita a non accettare la manipolazione dei media, rivendica la natura ‘poetica’ della sua arte, la scelta di esprimere la propria soggettività, di «gettare il proprio corpo nella lotta». Re-citando una delle espressioni più care a Pasolini, guarda caso già annotata nella pagina di apertura di *Dancing Ledge* («*My body was thrown into the struggle, bringing me into a spotlight in a way I never expected or wanted*»)³⁶, Jarman spinge fino in fondo ‘il gioco delle parti’.

³⁵ Che la verosimiglianza non sia il criterio-guida del film lo si capisce fin dalle prime battute, dal brusco passaggio dalla spiaggia di Ostia al campetto di una anonima periferia inglese, in cui di fatto è ambientata la vicenda; altro indizio della spiccata libertà inventiva di Cole (e Jarman) è certamente la lunga sequenza nei luoghi del *battuage*, risolta attraverso un netto stacco tra il vicolo dell’amore mercenario immerso in luci rossi e blu e l’assolato deserto in cui si aggira un Pasolini eremita che ricorda alla lontana il Pasolini-Giotto del *Decameron*: la frammentaria mescolanza dei due cronotopi richiama il cinema visionario dello stesso Jarman, il suo spiazzante gioco di piani e di stili diversi.

³⁶ D. JARMAN, *A Footnote to My Past*, in ID., *Dancing Ledge*, Minneapolis, University of Minnesota 2010 [1984], p. I.

