

LA CORPOREITÀ DEL MEDIUM

Bruno Roberti (Università della Calabria)

Pasolini: grafie del corpo

1.

«Propongo qui una specie di sintesi riflessiva sui *fondamenti* della fotografia, insieme sull'*immagine* e sull'*atto* che la definisce, e senza che si possano dissociare l'una dall'altro. Poiché la fotografia [...] non è solamente un'immagine prodotta da un atto, è anche, prima di tutto il resto, un vero atto iconico "in sé", è consustanzialmente un'*immagine-atto*». (Philippe Dubois)

In esergo al capitolo dedicato all'*Atto fotografico (pragmatica dell'indice ed effetti d'essenza)*¹ nel libro omonimo di Philippe Dubois si riporta il passo di uno scritto di Denis Roche, poeta-fotografo (ma direi anche pensatore), da cui estraggo quanto segue:

« [...] Bisogna andare a vedere più da vicino, a ficcare il naso nel momento in cui avviene l'azione, e non nel prodotto di questa azione [...] nel terrore del momento ineluttabile in cui l'indice ricurvo e rigido fa scattare il dispositivo di scatto o fa lanciare nello stesso tempo un lampo elettronico [...] nella brutalità d'un colpo di pollice che fa, scatto dopo scatto, progredire una pellicola quadro dopo *quadro*, ciò che è ben risentito dai muscoli della falange... in ciò che pesa tra le due mani, tenuto ad altezza d'occhio, o sul ventre, o a braccia tese; deposito di sapere & di tecnica, tiro incrociato necessario, questione di tempo e di morte, materia primaria più precisa di quanto lo sia mai stata ogni teoria...»²

Scritto nel 1978 e intitolato originariamente *Entreè de machines*, prefazione a *Notre Antefixe*, il pezzo viene ripreso di nuovo in un'opera di Roche del 1982 *La Disparition des luccioles (reflexions sur l'acte photographique)*³, dove non solo vi si inscrivono le esperienze di poeta-fotografo, ma nel

¹ P. DUBOIS, *L'atto fotografico*, Quattro Venti, Urbino 1996, p. 59.

² Ivi.

³ D. ROCHE, *La Disparition des luccioles: Reflexions sur l'acte photographique*, Ed. de l'Etoile, Paris 1982.

titolo si rende esplicito omaggio a un poeta assassinato sette anni prima, un poeta che è anche cineasta, e il cui corpo di poeta-cineasta fu tra i più fotografati della storia del cinema italiano: Pier Paolo Pasolini. Pasolini nell'anno della sua morte aveva pubblicato in febbraio sul «Corriere della Sera» un articolo *Il vuoto del potere in Italia*⁴, ripreso poi in *Scritti Corsari* con il titolo diventato celebre di *Articolo sulle lucciole*, lamentazione, *complaint sur le tombeau*, in *articulo mortis* delle lucciole, scomparse a suo dire dal territorio italiano sotto la luce spietata e feroce dei riflettori di un fascismo quotidiano e annientante. Lucciole insegue, viste, amate da Pasolini fin da ragazzo quando, come racconta in una lettera di 34 anni prima a Franco Farolfi, vedeva nelle «notte illuni» «una quantità immensa di lucciole, che facevano boschetti di fuoco dentro boschetti di cespugli, [...] si cercavano con amorosi voli e luci [...]»⁵.

Altri 34 anni dopo il lamento funebre pasoliniano Georges Didi-Huberman, psicostorico delle immagini, pubblica un libro, anch'esso divenuto esemplare, che non solo rovescia il titolo del libro di Roche in *Survivance de luccioles*⁶ ma rilegge 'in trasparenza' Pasolini, e il rapporto di Pasolini essenzialmente con la luce, come metafora in atto, come epitome di un passaggio dall'inferno apocalittico della distruzione, bagliore accicante, all'intermittenza delle sopravvivenze e della stessa possibilità delle immagini «malgrado tutto», emergenti come lucciole e intermittenti luci danzanti dal fondo oscuro del lutto per l'arcaico, nel baluginante presente di un *remonter*, di un 'rimontare' il tempo «in atto» nel doppio senso di risalire la corrente del tempo e di smontare e rimontare tempi diversi. Ora questo «rimontaggio in atto» del tempo come intermittenza luminosa è precisamente una prerogativa dell'«atto fotografico», atto non solo dello sguardo ma dell'intero corpo, movimento che pone in gioco il corpo come segno vivente e come traiettoria danzante sull'abisso del tempo. Ciò che in questo breve intervento cercherò di mostrare è come il poeta-cineasta in alcuni «atti visuali» (ci riferiremo a due di questi) dell'ultimo anno della sua vita, metta in gioco, in una azione vivente in cui il fotografico insiste come «atto ultimativo» e insieme sospeso su una apertura interminabile, il suo stesso corpo, la stessa grafia del proprio corpo. Pasolini compie questo atto in modo tale da rovesciare, in certo modo smentire, la sua

⁴ P.P. PASOLINI, *L'articolo delle lucciole (Il vuoto di potere in Italia)*, «Corriere della Sera», 1° Febbraio 1975, poi in ID., *Scritti Corsari*, Garzanti, Milano 2000, pp.128-134.

⁵ ID., *Lettera a Franco Farolfi*, in ID., *Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1986, p.37.

⁶ G. DIDI-HUBERMAN, *Survivance des lucioles*, Editions de Minuit, Paris 2009 (tr.it. *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri, Torino 2010).

voglia di sparizione, simmetrica al dolore e al lutto dell'altra sparizione, quella degli uomini-lucciole, delle immagini-lucciole, dei saperi-lucciole (per riprendere alcune dizioni di Didi-Huberman), vittime del genocidio culturale e della mutazione antropologica, vista anzitempo da Pasolini, in una anticipazione apocalittica della panoplia infernale che oggi tutti ci travolge. Un rovesciamento che si compie in mutaci immagini, in un atto muto attraverso cui il corpo pasoliniano (inteso anche come corpus poetico), la sua grafia intermittente di luce, diventa *survivance*, persistenza vivente nelle falde montanti del tempo (del resto i due progetti estremi di scrittura di Pasolini, *La divina mimesis* e *Petrolio* altro non sono che grafie corporali, tracce che si spingono nell'oscurità, nell'inferno, nella notte del tempo, per trarne intermittenze mutanti di luce, lacerti smontati e rimontati che non a caso prevedevano, alla stessa stregua del testo scritto, inserti, iscrizioni fotografiche, o comunque materiali eterogenei, tutto un immaginario eteroclitico, che voleva, per sua stessa ammissione, essere un mistero in atto, una sorta di rituale che implicava tutto intero il suo corpus psicofisico, visuale, scritturale).

2.

«Quello che fa Pasolini in *Petrolio* è più vicino ormai alla body art che alla letteratura. O anche alla fotografia». (Emanuele Trevi)

Nell'ottobre 1975, a due settimane dall'assassinio, il fotografo Dino Pedriali scatta alcune foto al poeta-cineasta, connesse come in una sequenza, tra Sabaudia e la Torre di Chia, che Pasolini aveva eletto quasi a 'rifugio' dal 'montare' apocalittico di quei tempi.

Il servizio fotografico di Pedriali è come un racconto, nettamente diviso in due tempi, il primo a Sabaudia, e il secondo nella Torre di Chia, dove Pasolini aveva una casa di campagna. Questa seconda parte è la più bella e intensa, e culmina in una serie di splendidi nudi. Pedriali – e non c'è ragione di dubitarne – dice che il poeta gli chiese di non pubblicare le foto su giornali e riviste, perché aveva intenzione di inserirle nel libro che stava scrivendo, come parte integrante dell'opera. [...] Dopo averlo ritratto mentre lavora su un grande tavolo di legno grezzo, correggendo a penna un dattiloscritto, e mentre disegna su grandi fogli, accucciato sul pavimento⁷.

Quindi l'asse della macchina fotografica si sposta all'esterno: Pasolini è ritratto attraverso il vetro di una finestra, su cui si riflettono degli alberi,

⁷ E. TREVI, *Qualcosa di scritto*, Ponte alle Grazie/Salani, Milano 2012, p. 58-59.

dunque con una intersezione tra interno ed esterno, come trafitto dall'intersecarsi della luce e si mostra completamente nudo, si offre in modo immediato, come un atto inscritto nella stessa ontologia del mostrarsi, dell'offrirsi allo sguardo, dell'ostendere tutto intero il suo corpo, tra un fuori ed un dentro che si compenetrano, in una sorta di occhio altro implicito nell'atto fotografico mentre l'atto proprio del corpo diventa come spia, indice, indizio di se stesso, come se tutto il corpo di Pasolini fosse cosparso di occhi, fosse occhio inscritto nel suo stare, nel suo essere epifanico. La sensazione emessa dalle foto è infatti come se il corpo di Pasolini fosse guardato mentre ci guarda, o come se fosse intento a vedere/vedersi (direbbe Lacan). Una sorta di Narciso senza identità, senza io, di atto di specchiamento impersonale, per cui il corpo, al lavoro e nudo, del poeta (con la sua fisionomia così marcata e fotografata) si spogliasse, con un moto autonomo, di una presenza apodittica che dice io. Qui ed ora, nell'istante intermittente di queste foto/falene, Pasolini è tutto e solo se stesso, nella sua carne e nella sua immagine, 'disappartenendosi', offrendo il corpo vivente in una apparizione che implica nello stesso tempo, il tempo dello scatto, una stessa disparizione, un occultamento. Qualcosa si cancella proprio mentre viene in luce, qualcosa sopravvive mentre si destina alla sparizione, a una assoluta deposizione, destituzione di qualsivoglia ruolo, «qualcosa di scritto» (era questo il titolo del «brogliaccio» di *Petrolio*) nell'atto reale in cui vive, scritto proprio con i pezzi di reale, reale scritto con il reale.

«Magro e muscoloso, col grande cazzo che gli pende fra le gambe, il poeta legge un libro, seduto su una sedia accanto al letto o disteso sulla trapunta bianca. Sembra non possedere un'età, o possederle tutte simultaneamente. Per un po' fa finta di non accorgersi di essere guardato. Ma poi [...] comincia anche lui a guardare oltre il vetro, verso quella che è la nostra posizione. Si è alzato in piedi adesso, e sembra che faccia fatica a distinguere qualcosa nel buio della notte. Sono qui, sembra dire, sono qui adesso, e questa lama a doppio taglio, questo essere guardati che è anche l'ultima occasione di guardare, è tutto ciò che resta. E non c'è rischio più grande di quello che corre chi accetta di essere nient'altro che se stesso, *in carne ed ossa*, come un animale, un dio, un condannato a morte».⁸

Pasolini non vide mai le foto, lo uccisero prima, ma quelle immagini sembrano contenere la luce di una «sopravvivenza» e insieme la testimonianza, nonché la tessitura, di un corpo, che è un corpo-testo: «quell'uomo *in carne ed ossa* che sta scrivendo *Petrolio*»⁹.

⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁹ *Ivi.*

È come se nell'apparire-scompare del corpo di Pasolini ci fosse una forza estrema, una estrema potenza di reviviscenza e di aderenza al proprio essere come «segno vivente». Adopero qui una dizione di Giuseppe Zigaina in *Pasolini e l'abiura. Il segno vivente e il poeta morto*¹⁰, che però si riferisce a una originaria dizione pasoliniana che suona prima come «sintagma vivente» (in un articolo su «Rinascita» del 1967, *I sintagmi viventi e i poeti morti*) e poi ritorna in una seconda versione dello scritto come «segno vivente» in *Empirismo eretico*¹¹. L'idea pasoliniana, ricorrente nelle sue riflessioni sul cinema (ad esempio nella *Osservazioni sul piano sequenza*¹²), è quella che il morire esprime e 'rimonta' nel tempo dell'azione una intera esistenza e che perciò il corpo morto del poeta aderisce al morire come segno vivente, in una 'ricerca di relazioni' tra i sintagmi viventi. L'endiadi morte/vita è sempre vista e agita da Pasolini come «atto di stile» che nell'immagine trova un «codice conoscitivo» della realtà, una scrittura con pezzi di reale, una grafia corporale, e in ciò, ad esempio si differenzia la lettura di una poesia di Rimbaud dalla visione di corpi filmici. In quel testo *I segni viventi e i poeti morti*, Pasolini considera, contrapponendo una «visione» in atto al riconoscimento della lettura di un sistema stilistico, che «se vediamo nel sublime *Uomo di Aran* una donna e un ragazzo su degli scogli, noi li riconosciamo perché entra in funzione in noi il codice conoscitivo della realtà tout-court»¹³.

La cifra dello stile si incide come stigma, ferita, come separazione dei due lembi di una stessa carne, e in quel corpo cifrato la dissociazione del soggetto diventa anche, come nei due Carlo di *Petrolio*, apertura nel corpo maschile della ferita sessuata femminile. Lo stesso Pasolini scriveva in un testo per il teatro come *Bestia da stile*: «Noi siamo una Persona sola/(La Dissociazione è la struttura delle strutture/Lo sdoppiamento del personaggio in due personaggi/è la più grande delle invenzioni letterarie)»¹⁴.

L'atto fotografico voluto e inscritto mettendo in gioco, in mostra, in dissociazione e in svelamento/velamento (specchiatura) il proprio corpo prima vestito e poi denudato, nella sequenza di Pedriali pare costituire per Pasolini una ulteriore auto-grafia, che va posta senza soluzione di continuità nel continuum delle opere che 'preludono' alla sua morte, opere che, alchemicamente disciolgono e coagulano, trasmutano, in un atto scritto e

¹⁰ G. ZIGAINA, *Pasolini e l'abiura. Il segno vivente e il poeta morto*, Marsilio, Venezia 1993.

¹¹ P.P. PASOLINI *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, p. 251.

¹² *Ibid.*, p. 239.

¹³ *Ibid.*, p.253.

¹⁴ P.P. PASOLINI, *Bestia da stile* in ID., *Porcile, Orgia, Bestia da stile*, Garzanti, Milano 1979, p. 268.

fotografato, in cui la «visio» viene attinta nel corpo stesso come «materia prima»¹⁵. Fotografia dunque come sdoppiamento, scatto, sempre auto/biografico, sempre atto del corpo e auto-scatto. Il ri-tratto fotografico è un tratto che scarta, un atto che si ri-trae. In *Petrolio* Carlo, già sdoppiato in Carlo Uno e Carlo Due, è allo specchio che scopre di essere diventato donna e quindi una endiadi 'in sé', nell'apertura che appare nel suo basso ventre, come un taglio (come 'di montaggio'), ma anche nel colpo d'occhio allo specchio, come uno scatto¹⁶. (vedi sogno del Centauro a Chia). Il testo, ogni testualità, in Pasolini è come se 'si facesse da sé', come se il suo *gestus*, la stigmata dello stile pasoliniano, si emettesse dal suo stesso corpo, come se, quasi senza bisogno di supporto o di carta o di pellicola, si esprimesse e si imprimesse nel/dal reale e attuasse un *punctum* di svolta metaforica nel *continuum* metonimico del racconto della realtà. In questo senso lui dice che il cinema si fa «su carta che brucia», dunque attuandosi, creandosi, costruendosi al prezzo di una distruzione, di una sparizione del suo stesso supporto¹⁷. Quello di Pasolini è un testo fatto da sé, scrivendo (o

¹⁵ A riferire un contesto alchemico all'«opus» pasoliniano, a cominciare dai suoi esperimenti pittorici, è stato G. ZIGAINA in *Pasolini tra enigma e profezia*, Marsilio, Venezia 1989, pp. 43-57. L'ipotesi non appare peregrina conoscendo Pasolini come accanito lettore di Eliade, Jung e sapendo che uno dei suoi pittori più amati, citato nella *Ricotta*, era l'alchemico Pontormo. L'idea di un lavoro sul 'nero' della materia, sul suo stato fecale, putrescente, per trarne una luminescenza, un 'oro' che possa rovesciare la 'mutazione' in atto in una trasmutazione legata al ciclo di morte/rinascita, potrebbe essere una delle idee sottese nell'ultimo Pasolini, e presente nell'aspetto rituale e iniziatico, misterico, di *Petrolio*, come è stato notato, ad esempio da Trevi, o da Pezzella e Carchia (cfr. C.BENEDETTI, M.A.GRIGNANI, a cura di, *A partire da "Petrolio". Pasolini interroga la letteratura*, Longo, Ravenna 1993).

¹⁶ Trevi mette in connessione il taglio 'androgino' scoperto allo specchio da Carlo con la ferita rituale che Eliade definisce «subincisione iniziatica». Del resto lo stesso Trevi ricorda come proprio a Chia Pasolini ebbe una sorta di sogno-visione: «sognò una "Discesa agli Inferi" in cui Carlo "primo", ormai diventato un "santo", va alla ricerca del suo doppio. A un certo punto di questo sogno [...] appariva un centauro, "col cazzo enorme tra le gambe davanti anziché tra quelle di dietro". Sembra un tale sogno richiamare non solo un film molto influenzato dalle letture di Eliade come *Medea*, ma anche le *visio* dell'aldilà nel *Decamerone*, che del resto termina con il primissimo piano di pasolini/Giotto che dice «perché realizzare un'opera quando è così bello solo sognarla?». P.P.P.: primissimo piano e iniziali di Pasolini, la forza grafica di un segno/nome. Cfr. E.Trevi *Qualcosa di scritto*, cit., p.202 e p.230.

¹⁷ Pare, da un racconto orale di Sergio Citti, che Pasolini sul set del *Decamerone* durante una ripresa particolarmente pericolata con la macchina a mano, sulle scale e tra i vicoli di Caserta Vecchia rispondesse a Tonino Delli Colli, direttore della fotografia, e Giovanni Ciarlo, operatore alla macchina, che gli comunicavano che bisognava ricaricare la pellicola, esortandoli a «continuare a girare».

meglio, vivendo)¹⁸ e, come tale, con la stessa naturalezza, narrato e vissuto. La lingua scritta della realtà delle immagini in Pasolini è come ontologicamente e oscuramente connessa nel fondo fisiologico dell'atto vivente: per Pasolini la *langue* dei films diventa, co/incidendo con il cinema, la realtà stessa. Secondo l'ipotesi, azzardata metafora, di Zigaina al posto del cinema, o intercambiabile e aderente ad esso, ci starebbe un fondo invisibile e indicibile che è «la funzione utilizzatrice della sua morte», che è come dire la testualità, il rovescio negativo (come per una lastra fotografica) del suo segno vivente: «il segno, che è vivo perché continua a significare, è la sua morte [...] Facendo il cinema, studiando il cinema, il regista *scopre* se stesso, e più che se stesso (immobile e vivente come una pianta) scopre come una vita (la sua) può diventare una storia»¹⁹.

Il Codice della Realtà è per Pasolini come inscritto filogeneticamente dentro il nostro corpo e permette espressione e riconoscimento a un tempo: ci fa

«riconoscere la realtà (per es. ciò che dice una faccia vista per un attimo per strada), è lo stesso che gli fa riconoscere la realtà nel cinema (la stessa faccia *riprodotta* di uno che passa per strada) [...] Il cinema in pratica è come la vita dopo la morte [...] il montaggio è molto simile alla scelta che la morte fa degli atti della vita collocandoli fuori dal tempo»²⁰.

L'atto espressivo è un atto vivente della morte, il modo in cui una vita diventa una storia, un racconto, è un atto di taglio mortale, è uno scatto, un lampo magnetico per cui, intermittenemente, il nostro corpo entra ed esce dalla luce, in una modalità che è un «venire alla luce» (dal buio) per un negativo, «con la luce retroattiva che essa rimanda sulla vita passata ne trasceglie i punti essenziali»²¹, dice Pasolini a proposito della metafora della morte come montaggio. Il pianosequenza infinito della vita e del reale reclama in certo modo il taglio e lo scatto, il montaggio e l'istantanea, il film e la foto restituendone l'infinità sospesa fuori dal tempo come un punto, un segno vivente o reviviscente, sopravvivate nell'anacronia composta dall'attimo presente con le insorgenze del passato²².

¹⁸ Cfr. ZIGAINA *Pasolini e l'abiura*, cit., p. 39.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 39-40.

²⁰ Cfr. PASOLINI, *I segni viventi e i poeti morti*, in ID., *Empirismo eretico*, cit., p. 251 e sgg.

²¹ *Ibid.*, p. 253.

²² Cfr. PASOLINI, *Osservazioni sul piano-sequenza*, in ID., *Empirismo eretico*, cit., p. 239.

3.

«Proiettare un'immagine su un corpo o su un'altra materia modifica la proiezione, produce un significato inedito. È una palese dimostrazione che il significato nasce da tutto ciò che noi conteniamo nella memoria e dall'immobilità apparente della realtà». (Fabio Mauri)

Fabio Mauri, artista, critico, docente, fondatore di riviste ormai storiche («Quindici », «La città di Riga»), ha rappresentato un modello di artista-intellettuale largamente in anticipo sui suoi tempi, impegnato in un dialogo senza remore con la storia, la cultura moderna e le sue contraddizioni. La sua creatività multiforme, irrequieta e sempre rinnovata è ormai affidata alla sua posterità, a tutti noi. Mauri fu inventore di «performance complesse» come, nel 1971, *Che cosa è il fascismo* una sorta di minuziosa e straniata ricostruzione, o direi «reviviscenza» (con tutto il suo apparato sinistramente lugubre) dei *Ludi Juveniles* fascisti a Boboli, negli spazi, intrisi di memorie cinematografiche, degli Studi della Safa Palatino. Una «radiografica», genealogica «ostensione» degli apparati spaziali, fisici, mentali e del dispositivo rappresentativo del fascismo, che, come si evince dalla documentazione fotografica, racchiudeva in sé già l'implacabilità, le geometrie spaziali in rapporto ai corpi assoggettati e alla violenza matematica del panottico di potere instaurato dalla narrazione fascista, che da parte sua Pasolini percorrerà in *Salò/Sade* solo pochi anni più tardi. A proposito di questo accostamento tra la performance di Mauri e il film estremo di Pasolini, Mauri ha avuto modo di dichiarare in una intervista su *Flash Art* del 2009²³ di essersi chiesto più volte che analogia ci fosse con il film pasoliniano: «Alcuni mi hanno detto che ho suggerito a molti molte cose, avendole fatte una volta sola. Può darsi. Ma di sicuro non ho mai pensato di sommare De Sade e Salò. Il fascismo è concettualmente orribile, per me, senza l'aggiunta di orrori. Rappresenta una retorica ideologica che conduce alla morte». Analogamente all'idea pasoliniana di una pratica della vita che si monta anacronicamente con il tratto, l'atto rispecchiantesi, e come rovesciato in un negativo, dell'arte in quanto 'segno vivente', addossato e agito a un corpo, per Mauri, come ha dichiarato nell'intervista a *Flash Art*, l'arte «[...] è' molto vicina a un'idea di vita, è la stessa cosa. [...] ho scelto il mondo come interlocutore per capire dov'ero, e ho avuto un rapporto conflittuale ma dialettico con l'esistenza. Questo procedere a occhi sbarrati in una sorta di luce anziché di buio è il mio personale *Not Afraid of the Dark*»²⁴.

²³ «Flash Art», n. 277, Agosto-Settembre 2009, pp. 46 e sgg.

²⁴ *Ibid.*, p.48

È appunto ‘nel buio’ di una sala della Galleria d’Arte Moderna di Bologna che Mauri, nel 1975, a febbraio, nove mesi prima del delitto Pasolini, realizza un’opera dal titolo *Intellettuale*, in cui coinvolge il suo vecchio amico d’infanzia²⁵: gli chiede di fare del suo corpo ‘schermo’, proietta sul corpo del poeta seduto su una sedia il suo film *Il Vangelo secondo Matteo*. Documentò la performance il fotografo bolognese Antonio Masotti. Il volto del poeta-cineasta è immerso nell’ombra, il suo torace, il bianco della camicia è inondato dalla luce baluginante della proiezione del film: in alcuni scatti si vede il volto dolente della madre Susanna che incarna Maria, oppure, all’altezza del cuore l’attore spagnolo Irazoqui che dà volto al Cristo. Il corpo del poeta si fa grafia, sindone, velo della Veronica. Il film respira con il corpo di colui che lo mise in atto e che ora lo reincorpora, sottraendosi nell’atto stesso rinnovato alla sua visione, come se le sue immagini, le immagini ‘proprie’ lo spossassero e lo incorporassero a loro volta, rendendolo poeta “cieco” (Mauri ricorda che Pasolini era molto turbato dal «non poter vedere» il suo film), come un altro Omero, che ri-vede non con gli occhi ma con la sede dell’animo, con il *thumos* le immagini come ri-generate, diffratte, se-parate, ri-date alla luce, come in un parto, atto di morte e vita assieme. IL corpo, come una transustanziazione, è offerto in un gesto che Mauri ‘restituisce’ a Pasolini, e questi restituisce, come corpo *grafico* al fotogrammatico della pellicola che letteralmente si fa ‘pelle’.

Mauri ha dichiarato un suo disagio a ‘verbalizzare’ la performance, come se il nesso corpo/grafia impedisse, o lasciasse nel buio di un non-detto, la sua verbalizzazione (è veramente la «scrittura muta» della realtà che si fa pezzo di corpo e pezzo di cinema):

«Mi ha impedito di parlarne distesamente l’eccesso di identità dell’azione stessa. Ideata in laboratorio, si resta sbigottiti dall’evidenza di ciò cui si assiste, colpiti dalle sue evidenti implicazioni. La proiezione provoca un effetto singolare: possiede la precisione tecnica di una radiografia dello spirito. Comporta anche dell’altro: l’imposizione di una passione che l’autore subisce, per cui sembra rispondere corporalmente di quanto ha concepito»²⁶.

È come se il corpo del poeta, quello stesso corpo che sarà in un certo modo ‘martirizzato’ a Ostia in quello stesso anno, quel corpo che avrà il

²⁵ Mauri incontrò da adolescente a Bologna Pasolini e Leonetti, di cui divenne amico. La performance *Che cosa è il fascismo*, del 1971, «riproduce una festa della gioventù italiana e tedesca a cui avevo preso parte nel ’38 con Pasolini e Francesco Leonetti», cfr. *Flash Art*, cit. p.52

²⁶ Ivi.

torace schiacciato dai pneumatici di una automobile, che sarà illuminato con il cranio sfondato e sanguinante dai fari accecanti, quel corpo sfigurato, piagato, stigmatizzato, rattrappito, quel corpo che all'alba livida sarà ritrovato all'idroscalo trafitto da quella prima luce d'aurora, quel corpo, lì sulla sedia, nel buio, investito dal palpitare intermittente di un proiettore, inondato dalla danza luminosa delle immagini, come di lucciole, delle sue stesse immagini, finalmente 'emesse', come ri-proiettate, sopravvissute, nei corpi della Madre in veste di Maria che serra le labbra nello strazio doloroso, oppure del corpo del Cristo, o degli apostoli, corpi di intellettuali e poeti e scrittori (Siciliano, Agamben, Volponi, Leonetti, Ginzburg, Wilcock, Gatto), come se quel corpo, una stratificazione di grafie filmiche che aderiscono e si fanno coalescenti con il corpo stesso e il respiro che le ha filmate, fotografate, come se quel corpo dicesse, muto e nel buio, con una lingua invisibile e inaudibile eppure fisica, lingua del reale, del buco nero del reale: «Ecco restituiti i corpi al corpo, le vite alla vita, l'atto di riprendere con l'atto di deporre, di destituire, di restituire, di far rivivere nella carne che respira». E il respiro del corpo di Pasolini, di quel suo torace, di quella sua schiena, di quelle sue spalle ossute imprime ed esprime alle immagini come un segno ri-vivente, una doppia animazione, un intersecarsi di movimento, la restituzione di uno sguardo che non ha bisogno né di occhi né di tempo²⁷. La camicia bianca, il petto nudo che traluce sotto, la silhouette di Pasolini in controluce, diventano nella documentazione fotografica un tessuto temporale, una ritrazione memoriale, che produce una vertigine, un montaggio attivo tra il tempo della performance (il 1975), il tempo del nostro posare lo sguardo sulle foto (ora), il tempo di scorrimento della pellicola sulla pelle/tessuto, il tempo messianico del Vangelo, l'inizio della storia e tutt'insieme il «dopostoria», il tempo dell'assassinio (ancora il 1975), il tempo del suo ri-montaggio oggi a quarant'anni (2015). Come se il corpo di Pasolini facesse da 'trasmittenza' rispetto alle immagini proiettate, scudo e soglia rispetto alla parete della galleria, e finalmente film fatto con pezzi sì di realtà ma di realtà corporale (un corpo che sarà 'spezzato', tagliato da un montaggio come atto di morte da lì a poco, come per un atto di montaggio «sacrificale»²⁸, e insieme sarà reso revivente, riproiettante, sopravvissuto, al punto da costituire ancora «corpus» che fa problema, pietra di inciampo e

²⁷ I surrealisti del «Grand Jeu» di René Daumal sostenevano che si può guardare nel buio con il proprio petto, come se il torace e il suo respiro animato avesse sguardo, fosse un occhio in atto, nell'intermittenza respirante e baluginante, così come ci ha ricordato Raoul Ruiz in una conversazione parigina, cfr. *Ruiz Faber*, a cura di E. Bruno *et al.*, Minimum Fax, Roma 2007, p. 30.

²⁸ Un concetto questo che può articolarsi, come ha mostrato G. Didi-Huberman, su una linea Warburg/Bataille/Ejzenstejn.

insieme traccia, orma che cammina nel tempo), lacerti di passato e tra/passato riproiettati nell'attimo dell'accedere e dell'ostendere l'atto di vita che fa aderire la sua «forza» alla «forma» filmica.

Ricorda Fabio Mauri:

«Noi siamo un condensato di memoria, proiettiamo continuamente una memoria, per riconoscere il mondo, nell'artista la memoria si scontra con il mondo. Pasolini credeva di contenere il Vangelo che aveva decifrato, ma nella performance non capiva più a che punto era, Come se avesse perduto lo sguardo sulla propria interiorità, era sgomento. Io non sapevo bene cosa volevo ottenere con quel lavoro, era qualcosa che riguardava una sorta di scambio di coscienza. Lo sottoponevo a una prova, forse. O mi ci sottoponevo io. Volevo ritrovare la mappa della nostra amicizia [...] quando si andava a cena con Pasolini, sembrava di cenare con Cristo. La sua arte cinematografica non era un testamento ideologico, ma una *mimesis* profonda: niente gli era estraneo, né Dio, né il sesso, né se stesso»²⁹.

La performance sembra aver messo in questione proprio l'atto memoriale in coalescenza con l'attuale, con l'attimo, con l'istantaneo, in modo tale che il 'ritorno' del film avvenga con la sua emulsione fotografica che aderisce e insieme si stacca al/dal corpo, al/dal complesso filogenetico che lo ha 'ripreso', che lo ha immaginato e insieme lo ha tratto, ritrascritto nelle maglie del reale, con i pezzi di quello stesso luminoso luccicare del reale evanescente e insieme presente e animale, come lucciole nella notte. È come se quel rimbalzare della pellicola sulla pelle segnasse, con il sintagma del vivere e rivivere, non soltanto una ri-apparizione su un supporto, un tessuto, una testura vivente di nervi e muscoli, oltre che tela bianca di camicia o intonaco di muro, ma pure una specie di ruminazione, riconsustanzializzazione, re-incarnazione, assorbimento ed emissione, digestione ed emulsione dal tessuto psicofisico. Atto alchemico di ricreazione albale dal nero della materia filogenetica. L'immagine, l'*imago* stessa di Pasolini, viene così metabolizzata, fagocitata, tracimata dal reale che si sospende ed estende, si estremizza nel tempo. Luccica nello scatto intermittente di lucciole che sono insieme fonte e destinazione di luce, obiettivo fotografico e corpo luminoso, traccia e atto, corpi e grafie.

Rimontando lungo il tempo le grafie del corpo pasoliniano, danzante sull'abisso³⁰, torniamo allora al corpo luminoso e intermittente e danzante delle lucciole che sembrerebbe inerire al movimento-atto fotografico, al carattere

²⁹ Cfr. «Flash Art», cit., p. 49.

³⁰ Mi permetto di rimandare al mio saggio *Il corpo danzante sull'abisso*, in *Corpus Pasolini*, a cura di A. Canadè, Pellegrini, Cosenza 2005.

saltellante e discontinuo dell'immagine dialettica benjaminiana, laddove in un «lampo passeggero» si fanno visibili i tempi implicati nell'immagine-salto che, come scrive Didi-Huberman, «ci riporta alle lucciole: luce pulsante, passeggera, tenue»³¹, torniamo a quella «illuminazione intermittente che è anche, come nelle lucciole, una vocazione all'*illuminazione in movimento*»³², per cui, come sulla scorta di Denis Roche scrive Didi-Huberman: «i fotografi sono prima di tutto dei viaggiatori [...] , si spostano come insetti, con i loro grandi occhi sensibili alla luce»³³ e sembrano «sciame di lucciole accorte», (clic-clac, tic-tac muto delle lucciole vagabonde, piccole illuminazioni brevi, clic-clac, di luce, clic-clac..., onomatopea evocata dal fotografo-poeta Roche).

Vale la pena rileggere ora il ricordo pasoliniano della lettera a Franco Farolfi: «Ai primi segni della luce (che sono una cosa indicibilmente bella) abbiamo bevuto l'ultime gocce delle nostre bottiglie di vino. Il sole sembrava una perla verde. Io mi sono denudato e ho danzato in onore della luce; ero tutto bianco, mentre gli altri avvolti nelle coperte come Peones, tremavano al vento»³⁴.

³¹ DIDI-HUBERMAN, *Come le lucciole*, cit., p.29.

³² *Ibid*, p.31.

³³ *Ivi*.

³⁴ PASOLINI, *Lettere 1940-1954*, cit., pp. 37-38.