

GIOVANNI LA ROSA

Violenza e sacro nei nuovi miti: Pier Paolo Pasolini e la perdita dell'incanto

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIOVANNI LA ROSA

Violenza e sacro nei nuovi miti: Pier Paolo Pasolini e la perdita dell'incanto

«Dipingere i piatti, dipingere i desideri con i pensieri che volano via prima che muoia e pensare con l'inchiostro». Nel 1962, poco dopo la morte di Marilyn Monroe, Pasolini le dedica una poesia che sarà cantata da Laura Betti nello spettacolo *Giro a vuoto* n. 3, e che verrà inserita l'anno successivo, con qualche modifica, nel film *La rabbia*. L'intervento si pone l'obiettivo di dimostrare attraverso la lettura pasoliniana della tragica vicenda della fine prematura dell'attrice come spesso la sacralità dei cosiddetti miti contemporanei sia indissolubilmente legata alla violenza di una morte prematura. Pasolini, d'altronde, attraverso un delicato equilibrio di voce, scrittura e immagine fa scorrere sullo schermo della immaginazione il profondo dolore di una creatura ingaggiata dall'industria dello spettacolo, senza dimenticarne la morte («Sparì, come un pulviscolo d'oro»), svelandola anche attraverso le foto da bambina, all'oscuro della conturbante bellezza che si trascina come un peso, come «una fatalità che rallegra e uccide». E così ci permette di rivivere quella storia particolare come una storia universale, in una parabola dell'innocenza, dell'inconsapevolezza del proprio ruolo nel mondo (tipica dell'eroe tragico), e del mondo che gliela provoca. Quasi ne fa una martire, dentro a uno scenario collettivo di paura, sotto i cieli neri rischiarati dalla nube atomica. In un breve fotogramma, la sua immagine viene persino accostata al Cristo frustato in una processione, nel folklore cristiano paesano.

Il 14 aprile del 1963 Pier Paolo Pasolini annuncia sulle pagine del 'Paese Sera'¹ la sua adesione ad una nuova impresa. Il produttore Gastone Ferranti aveva commissionato allo scrittore la realizzazione di un documentario che utilizzava il materiale di repertorio e le immagini di un cinegiornale: 'Mondo Libero'.² Nasce *La Rabbia*, il progetto di una nuova sperimentazione cinematografica dove parola e immagine potessero contaminarsi fino a formare una *unicum* che aspirasse ad avere la stessa dignità del linguaggio poetico.³

¹ Uscita su 'Paese Sera' del 14 aprile 1963, ora in P. P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Mondadori, 2001, 3066-7.

² Appartenente al materiale cinematografico d'attualità acquisito dall'Istituto Luce, la testata 'Mondo Libero' fu prodotta dalla 'Astra Cinematografica' negli anni Cinquanta. Film-settimanale d'attualità, diretto da Arnaldo Genoino, venne lanciato nel novembre del 1951, con una prima proiezione al Cinema Fiamma di Roma, con l'impegno di offrire al pubblico un'informazione fondata su 'verità e indagine'. Cinegiornale degli anni della ripresa italiana e della guerra fredda, si interessò di politica, cronaca sociale, costume, sport e curiosità, presentando i suoi servizi alternando tono serio e faceto, a seconda degli argomenti che venivano di volta in volta trattati. L'Archivio dell'Istituto Luce, che ne acquisì il materiale nel corso degli anni '70, ne conserva circa quattrocentodieci numeri, usciti tra il 1951 e il 1959.

³ In realtà Pasolini definì inizialmente *La rabbia* «un'opera giornalistica, [...] più che creativa». Soltanto in un secondo momento ebbe l'idea di alternare una voce in poesia ad una voce in prosa. Più tardi nel 1968 Pasolini in una intervista per lo storico Jon Halliday rivelò la sua idea poetica legata al film *La Rabbia*. Il poeta delle ceneri affermerà che il paradosso consisteva nello scrivere «in versi» la sua «denuncia marxista della società del tempo»: «Scrissi questi testi poetici espressamente e li lessero Giorgio Bassani – che doppiò Orson Welles ne *La ricotta* – e il pittore Renato Guttuso». Due anni prima e in un contesto tutto italiano – un'intervista con Giorgio Bocca pubblicata ne 'Il Giorno' del 19 luglio 1966 –, a Pasolini venne rimproverato il suo stile vicino alla *poesia arrabbiata* di matrice neoromantica, inefficace rispetto alla *politica rivoluzionaria* necessaria nel contesto delle lotte sociali di quel periodo. Il giornalista apriva l'intervista descrivendo così il suo interlocutore: «Già, il vecchio Pasolini Pier Paolo, cinquanta chili di una rabbia che è solitudine, amore, timidezza, incontinenza, paura, genio. Cinquanta chili di uomo». Dopodiché poteva indirizzare la sua domanda: «Volevo chiederle, seriamente, qual è la differenza fra arrabbiato e rivoluzionario». Pasolini, come amava fare, fornisce una risposta in due tempi. Dapprima ammette che il rivoluzionario vuole apportare un cambiamento al sistema politico esistente «sul piano del reale», mentre l'arrabbiato non cessa di scontrarsi con le sbarre di un sistema di cui può essere considerato il prigioniero. D'altra parte, il rivoluzionario vuol sostituire al sistema esistente un altro sistema del quale l'arrabbiato ha tutte le ragioni di credere che esso restaurerà ciò che Pasolini chiama allora il «moralismo e il perbenismo» di ogni sistema vigente, fosse anche sorto da un precedente sistema abolito. Il rivoluzionario (il cui tipo, agli occhi di Pasolini, è Lenin) sarebbe dunque in attesa di un nuovo conformismo, mentre l'arrabbiato (il cui tipo sarebbe piuttosto incarnato da Socrate) soffre di tutti i conformismi possibili, in tutti i possibili sistemi.

Ma soprattutto un *modello* linguistico dove in mezzo alla banalità e alla violenza di immagini tratte da cinegiornali, emergevano tracce di una umanità incontaminata dal progresso e dalla società consumistica, come ci rivela lo stesso Pasolini sulle pagine del giornale:

il sorriso di uno sconosciuto, due occhi con una espressione di gioia o di dolore, e delle interessanti sequenze piene di significato storico. Un bianco e nero in massima parte molto affascinante visivamente. Attratto da queste immagini, ho pensato di farne un film, a patto di poterlo commentare con dei versi. La mia ambizione è stata quella di inventare un nuovo genere cinematografico. Fare un saggio ideologico e poetico con delle sequenze nuove.⁴

Già nel 1962 Pasolini rispondendo ad un lettore sul giornale 'Vie Nuove' rivelava, parlando dell'opera che stava progettando, le sue modalità e intenzioni:

È un film – scrisse – tratto da materiale di repertorio (novantamila metri di pellicola: il materiale cioè di circa sei anni di vita di un settimanale cinematografico, ora estinto). Un'opera giornalistica, dunque, più che creativa. Un saggio più che un racconto. Per dargliene un'idea più precisa, le accludo il "trattamento" del lavoro: le solite cinque paginette che il produttore chiede per il noleggio. Tenga quindi conto della destinazione di questo scritto: una destinazione che implica da una parte una certa ipocrita prudenza ideologica (il film sarà molto più decisamente marxista, nell'impostazione, di quanto non sembri da questo riassunto), e dall'altra parte una certa goffaggine estetica (il film sarà molto più raffinato, nel montaggio e nella scelta delle immagini, di quanto non si deduca da queste affrettate righe).

La rabbia

Cosa è successo nel mondo, dopo la guerra e il dopoguerra? La normalità. Già, la normalità. Nello stato di normalità non ci si guarda intorno: tutto, intorno si presenta come 'normale', privo della eccitazione e dell'emozione degli anni di emergenza. L'uomo tende ad addormentarsi nella propria normalità, si dimentica di riflettersi, perde l'abitudine di giudicarsi, non sa più chiedersi chi è.

È allora che va creato, artificialmente, lo stato di emergenza: a crearlo ci pensano i poeti. I poeti, questi eterni indignati, questi campioni della rabbia intellettuale, della furia filosofica. Ci sono stati degli avvenimenti che hanno segnato la fine del dopoguerra: mettiamo, per l'Italia, la morte di De Gasperi.

La rabbia comincia lì, con quei grossi, grigi funerali.

Lo statista antifascista e ricostruttore è 'scomparso': l'Italia si adegua nel lutto della scomparsa, e si prepara, appunto, a ritrovare la normalità dei tempi di pace, di vera, immemore pace.

Qualcuno, il poeta, invece, si rifiuta a questo adattamento.⁵

L'opera nacque, dunque, da un'idea di Ferranti, che volle avvalersi di due importanti personalità: Giovannino Guareschi e Pier Paolo Pasolini, non a torto ritenuti i due maggiori intellettuali del tempo, benché lontanissimi in termini di tendenze politiche e ideologiche. L'intenzione del produttore era di realizzare una specie di 'cine-match' dove Guareschi e Pasolini facessero da canto e controcanto di fronte alla domanda precisa di quale fosse l'origine della scontentezza, della paura e dei conflitti che agitavano la società di allora.

In realtà Pier Paolo Pasolini non venne mai a conoscenza della ipotesi di lavoro del produttore che, a lavoro finito inserì il lungometraggio realizzato da Guareschi.

Lo scrittore bolognese effettuò un montaggio del materiale con altri contributi come le immagini prese dagli archivi dell'Associazione Italia-URSS per ciò che riguarda l'Unione

⁴ PASOLINI, *Per il cinema...*, 3066-3067.

⁵ P. P. PASOLINI, risposta ad un lettore, sul n. 38 del 20 settembre 1962 della rivista *Vie nuove*, ora in *Le belle bandiere*, a cura di Gian Carlo Ferretti, Editori Riuniti, Roma, 190-191.

Sovietica (i voli spaziali, il teatro, l'arte e la televisione), ma anche le lotte di decolonizzazione in Africa, la Rivoluzione cubana, la guerra d'indipendenza algerina. Il materiale filmico è accompagnato da una selezione di fotografie tratte dalle stesse fonti; tra le immagini e le sequenze che compaiono nel testo filmico troviamo anche una serie dedicata alla figura di Marilyn Monroe ricavata per lo più da ritagli di rotocalchi.

Ma quello che colpisce nel lavoro del poeta delle ceneri è sicuramente l'abile e artigianale meccanismo di costruzione del significante semantico attraverso le tecniche del montaggio. La funzione compositiva di questa tecnica è quella che Pasolini ha espresso con illuminante acume nella raccolta di saggi *Empirismo eretico*⁶: il senso incomprensibile, monco, irrelato della vita e, per analogia, dell'infinito piano-sequenza che è il cinema, diventa significativo attraverso la coordinazione del montaggio.

È dunque assolutamente necessario morire, perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso, e il linguaggio della nostra vita [...] è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità. La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi [...], e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile e incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile [...]. Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci.

Il montaggio opera dunque sul materiale del film [...] quello che la morte opera sulla vita.⁷

Il tema tragico della morte percorre in filigrana il film pasoliniano anche attraverso la parola poetica che lo scrittore utilizza a piene mani per commentare e indicare una via allo spettatore.

Le poesie che commentano le immagini sono lette da un grande amico di Pasolini, Giorgio Bassani, frequentato fin dal suo arrivo a Roma.⁸ Lo scrittore viene scelto per la modulazione della voce capace di conferire un pathos tragico ed elegiaco al testo e dare enfasi comunicando l'angoscia del mondo quando è dominato dal presente storico.

Il film si apre con le parole di Pier Paolo Pasolini nelle quali lo scrittore rivela l'officina del suo lavoro

⁶ Una raccolta di saggi pubblicata nel 1972 che rappresenta una nuova fase del pensiero pasoliniano più polemico e provocatorio verso il proprio tempo e i veloci mutamenti che lo caratterizzano. Lingua, letteratura e cinema sono i filoni principali in cui i saggi vengono raccolti. Alcuni, come scrive lo stesso Pasolini in una pagina dedicata al lettore, «sono articoli scritti in due ore per un giornale, con la timidezza di chi viene meno alla propria morale specifica». Poi continua: «Quando le pagine non sono buttate giù ipocritamente secondo i canoni del consumo immediato, allora sono appunti o frammenti di diario: e sono certo tra i meno allegri che io abbia mai scritto». La parte più interessante dei saggi per il nostro discorso è la seconda della raccolta dedicata al cinema, impronta tangibile di come *Empirismo eretico* rappresenti l'evoluzione di Pasolini, nella sua seconda fase, da *Accattone* per intenderci, e che troverà nel cinema un'impareggiabile strumento di comunicazione e rappresentazione della sua arte. 'Il cinema di poesia' in polemica con il cinema della grande distribuzione, Chaplin e le sue 'gag', osservazioni sul piano-sequenza partendo dal filmato sull'assassinio di J.F. Kennedy *Empirismo eretico* è una continua analisi di una società mutata e mutevole, una critica al conformismo imperante, una denuncia della mutazione antropologica in corso. La mutazione linguistica è studiata guardando alla più generale mutazione di un'intera società: «... la questione linguistica italiana ha senso solo se analizzata comparativamente: con le analoghe evoluzioni tecnologiche del mondo capitalista, e con i vari rapporti con i linguaggi concreti ma particolaristici e i linguaggi astratti ma di vasta comunicazione, che si pongono come problemi urgenti nei paesi arabi, nelle nuove nazioni africane, in India ecc.».

⁷ PASOLINI, *Empirismo eretico...*, 132-133.

⁸ Così E. SICILIANO nel suo *Vita di Pasolini*, Mondadori, 2005, descrive l'incontro a Roma tra i due scrittori: «Vive a Piazza Coseguti, 14 [...]. I suoi amici sono scrittori, letterati: la cerchia si allarga piano. Attivando a Roma ha incontrato Giorgio Bassani: gli ha scritto un biglietto. Bassani gli risponde, e fra i due prenderà il via un duraturo sodalizio intellettuale».

Perché la nostra vita è dominata dalla scontentezza, dall'angoscia della paura della guerra, dalla guerra? Per rispondere a questa domanda ho scritto questo film senza seguire un filo cronologico e forse neanche logico ma soltanto le mie ragioni politiche e il mio sentimento poetico.⁹

Lo scrittore annuncia di aver «scritto il film» entrando da subito nella dimensione semantica della letteratura. Ma ci rivela anche il dominio onirico privo di riferimenti spazio-temporali che lega entrambe le ragioni del film: le ragioni politiche e il sentimento poetico. Subito dopo aver affermato la centralità del sentire poetico, si apre una crepa nel mondo reale in cui penetra la tragedia con il primo fotogramma dell'opera seguito da una sequenza di immagini con i tragici fatti dei neri inverni d'Ungheria.

La voce di Bassani percorre l'intero film amplificando la funzione coreutica della poesia che amplifica la tragicità della Storia di quegli anni consegnandola all'aura del dolore quasi antropomorfizzandola, per farla divenire attraverso la parola poetica, il simbolo del martirio cristologico. Così a proposito dei fatti di Ungheria

Queste nevi erano dell'altr'anno
o di mille anni fa, prima di ogni speranza.
Dove le abbiamo conosciute, queste nevi,
queste nevi che incorniciano giorni di pianto?
Sono madri nostre, figli, nipoti,
vecchi parenti nostri, queste figure identiche, sopravvissute dai giorni del pianto - che
piangono.
Il quarantatré, il quarantaquattro, essi
sono gli anni di questo biancore,
e di questa emigrazione! Non erano trascorsi,
erano qui, con le loro indelebili nevi
con le loro ereditarie lacrime¹⁰

Il tempo sembra essersi fermato. Il cinquantasei appare in continuità storica con le tragiche deportazioni naziste del quarantatré e del quarantaquattro. Ma è la poesia con un verso doloroso epifanizzato dalla sensibilità della voce di un grande scrittore a voler mettere a nudo il dolore del mondo reale. «Dobbiamo accettare distese infinite di vite reali che vogliono con innocente ferocia entrare nella nostra realtà». È il mondo globalizzato.

Il film uscì nel 1963, ma trascorsero solo poche settimane prima che venisse ritirato dalle sale. Il film non piacque: lasciò indifferenti gli spettatori l'eloquenza ammantata di *pietas* che ne disegnava il testo. Si dovette attendere la sessantacinquesima Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia del 2008 per vedere riemergere la pellicola di Pasolini restaurata e in versione integrale grazie all'opera di Giuseppe Bertolucci e Tatti Sanguineti.¹¹

All'interno del docufilm Pasolini scrive una pagina particolarmente toccante della sua riflessione poetica, dedicando una particolare attenzione ad un simbolo del mondo globalizzato di quel periodo storico: Marilyn Monroe.

⁹ P. P. PASOLINI, *La Rabbia*, Produzione Opus Film, 1963.

¹⁰ PASOLINI, *Per il cinema...*, 370.

¹¹ L'iniziativa nacque dalla volontà di offrire una nuova luce al capolavoro di Pasolini recuperando l'intero corpus dei filmati che avrebbero composto la sua versione de *La rabbia*. Il restauro e il recupero partirono da un'idea di Tatti Sanguineti, appassionato degli archivi pasoliniani e furono realizzati dal regista Giuseppe Bertolucci, Presidente nel 2008 della Cineteca di Bologna e attento conoscitore dell'opera di Pier Paolo Pasolini. «La ricostruzione, o meglio la 'simulazione' - come precisa lo stesso Bertolucci - di quella prima parte mancante, che conta un totale di sedici minuti di scene inedite di grande impatto emotivo e di grande importanza storico culturale, è stata possibile grazie all'apporto dell'Istituto Luce», unico depositario dei cinegiornali *Mondo Libero*, a cui già a suo tempo Pasolini aveva attinto, *Settimana Incom e Opus Film*.

Nella notte tra il 4 e il 5 agosto 1962 Marilyn Monroe, una delle icone della femminilità e del cinema, viene trovata morta, apparentemente suicida, nella sua casa, per un'overdose di barbiturici.

Il 12 novembre 1962. Laura Betti nel recital *Giro a Vuoto*¹² recita su musica di Marcello Panni, la poesia *Marylin* composta da Pier Paolo Pasolini. La poesia sarà poi, con qualche modifica, inserita all'interno della *Rabbia* declamata proprio dalla voce di Giorgio Bassani.

Il brano su Marilyn, il più lirico e struggente dell'intero film, è incorniciato dallo scoppio della bomba atomica, un'immagine in movimento riproposta più volte nel corso del film, come simbolo pregnante della dissoluzione apocalittica di una società basata su inique divisioni di classe. La sequenza sull'attrice americana è stata realizzata a partire da fotografie di rotocalchi ritagliate dall'archivio personale di Carlo di Carlo. In realtà, il raccordo con la prima fotografia della sezione non doveva avvenire mediante il passaggio dall'immagine del fungo nero a quella del volto dell'attrice, ma, come si legge nella sceneggiatura integrale, la sequenza immediatamente precedente doveva essere costruita con un

Lungo silenzio. Solo commento una sconvolgente e indecifrabile musica elettronica.

Ultima immagine (fotografica) la faccia di un cadavere di donna in primo piano.¹³

Il legame tematico, dunque, avrebbe dovuto essere rappresentato da un'altra impronta luminosa della morte che attanaglia il mondo. Il corpo di Marilyn Monroe fu trovato senza vita a Hollywood il 4 agosto del 1962, ma ne *La rabbia* non si parla della sua morte se non in maniera poeticamente sublimata. Le immagini della Monroe sono esclusivamente fotografiche, sono ritratti di lei da bambina, da giovane, o trasformata in diva sul set dei suoi film. La morte non appare, quasi che la figura dell'attrice sia fissata in un presente eterno o storico, impossibilitata a trovare la pace del *requiem*¹⁴.

Lo stile del segmento filmico riprende il tema tanto caro a Pasolini della tragedia classica (lo scrittore nel momento in cui lavorava alla *Rabbia* aveva appena finito di tradurre dal greco l'*Orestide*¹⁵) in cui si incardina un destino doloroso imminente. Un canto che dava voce alla fine del mondo culminante nella famosa poesia a Marilyn. Pasolini rappresenta l'attrice americana come un vero e proprio simbolo dell'innocenza perduta attraverso immagini terribili che prima compaiono di sfuggita e quasi indecifrabili, alternate con le immagini di Marilyn, quasi nascoste

¹² Agli inizi degli anni Sessanta Laura Betti inventò un gioco-progetto-teatrale-cabarettistico scaturito da momenti di salotto letterario. L'attrice, chiedeva ad amici scrittori e intellettuali – Pasolini, Flaiano, Moravia e Arbasino, tra gli altri – di fornire testi di canzoni, ballate, poesie e prose-poetiche, in seguito affidati a musicisti di prestigio. Nacque così uno spettacolo, da molti definito 'cabaret letterario', dal titolo *Giro a vuoto*.

¹³ PASOLINI, *Per il cinema...*, 397.

¹⁴ Nel trattamento pubblicato per intero nelle *Edizioni Meridiani* della Mondadori troviamo la sequenza iniziale del film che doveva comunque segnare un riferimento diretto alla morte dell'attrice poi non realizzato nel montaggio finale: «Fotografie di Marylin, con movimenti leggeri a scoprire in primo piano ecc., alternate a visioni del mondo moderno (grattacieli, fabbriche, incontri di boxe davanti a platee sterminate: elezioni di Miss; assegnazioni di Oscar; feste cinematografiche ecc. – e a visioni del mondo arcaico: folklore cattolico e primitivo, operai che lavorano come schiavi ecc.; fino a giungere alla *fotografia di Marylin sul letto di morte*, e alla fotografia conclusiva, di Marylin bambina di sei anni. Infine scoppio di bomba atomica».

¹⁵ La traduzione in versi dell'*Orestea* di Eschilo rappresentò nel 1959 il primo approccio pubblico di Pasolini al dramma greco, proprio nel periodo che vide la sua 'conversione' al cinema e il suo esordio come regista (*Accattone* uscì infatti nel 1961). Fu commissionata dall'Inda (Istituto Nazionale del Dramma Antico) per il XVI ciclo delle Rappresentazioni classiche. Una traduzione voluta da Vittorio Gassman che, insieme a Luciano Lucignani, curò la regia teatrale della trilogia, e che si propose di darle una versione moderna anche attraverso l'uso di mezzi tecnici teatrali innovativi e suggestivi. Lo stesso Pasolini darà informazione sui criteri seguiti nel lavoro commissionatogli nella 'Lettera del traduttore' (1960), già presente in 'Pagine corsare'.

nel montaggio, poi sempre più frequenti, ricorrenti, lunghe e chiare, del fungo atomico, sotto il cui grande ombrello sembra collocarsi l'intera storia universale.

La poesia si sviluppa come uno stornello melanconico, con un'attenzione sul mondo, crudele, che deruba l'attrice della sua bellezza.

Del mondo antico e del mondo futuro
era rimasta solo la bellezza, e tu,
povera sorellina minore,
quella che corre dietro i fratelli più grandi,
e ride e piange con loro, per imitarli,
e si mette addosso le loro sciarpette,
tocca non vista i loro libri, i loro coltellini
tu sorellina più piccola,
quella bellezza l'avevi addosso umilmente,
e la tua anima di figlia di piccola gente,
non ha mai saputo di averla,
perché altrimenti non sarebbe stata bellezza.¹⁶

Innocenza, povertà, una vita che non si regge su di un'immagine ma è, come se potesse consumarsi nel semplice atto del suo accadere. Marilyn evoca a Pasolini il suo mondo: è un volto che ha la stessa verità di quelli amati fra i mendicanti di colore, delle zingare, delle figlie dei commercianti. Questa è la bellezza per Pasolini. Una immagine della bellezza che si colloca al di fuori del materiale del cinegiornale attraverso l'uso sapiente di immagini fisse che congelano la consumabilità della figura femminile dell'attrice.

Ma Marilyn e il suo «pulviscolo d'oro» allora già non esistevano più. Ridotta a merce e consumata, il poeta vede nel suo suicidio una profezia.

Il mondo te l'ha insegnata,
Così la tua bellezza divenne sua.
Del pauroso mondo antico e del pauroso mondo futuro
era rimasta sola la bellezza, e tu
te la sei portata dietro come un sorriso obbediente.
L'obbedienza richiede troppe lacrime inghiottite,
il darsi agli altri, troppi allegri sguardi
che chiedono la loro pietà! Così
ti sei portata via la tua bellezza.
Sparì come un pulviscolo d'oro.¹⁷

Pasolini non piange e per questo non conosce liberazione, rimpiange e si dispera. Tutta la sua idea del bello è affidata alla tonalità del rimpianto e non sa per questo né del presente né del futuro, è già una cosa morta.

Dello stupido mondo antico
e del feroce mondo futuro
era rimasta una bellezza che non si vergognava
di alludere ai piccoli seni di sorellina,
al piccolo ventre così facilmente nudo.¹⁸

Marilyn, la donna più fotografata nel secolo scorso, era pura immagine che poteva essere consumata e quasi spolpata dal circo mediatico. La sua figura rimaneva muta, quasi in silenzio attonito, di fronte al grande pubblico che guardava solo all'aspetto esteriore. La stessa attrice americana avvertiva il disagio di una carriera pur sempre luminosa ma priva dell'afflato umano. Tanto che i giornali del 1955 rivelano come una volta iscritta all'Actors Studio di New York,

¹⁶ PASOLINI, *Per il cinema...*, 397-398.

¹⁷ *Ivi*, 398.

¹⁸ *Ibidem*.

dove studiava il metodo recitativo creato dal Direttore della Scuola, Lee Strasberg (scuola dove studiavano attori come Paul Newman e Marlon Brando) la si trovava sul set a leggere libri di Proust, Dostoveskij, Shakespeare, Whitman. Sempre in quegli anni iniziò la relazione con Arthur Miller che la portò al matrimonio il 29 giugno del 1956. L'attrice sembrava quindi irresistibilmente attratta dall'universo letterario e le notizie arrivavano attraverso i rotocalchi in Europa. Prosegue Pasolini nella sua elegia:

Ma tu continuavi a essere bambina,
sciocca come l'antichità, crudele come il futuro,
e fra te e la tua bellezza posseduta dal Potere
si mise tutta la stupidità e la crudeltà del presente.
La portavi sempre dietro come un sorriso tra le lacrime,
impudica per passività, indecente per obbedienza.
Sparì come una bianca colomba d'oro.

La tua bellezza sopravvissuta dal mondo antico,
richiesta dal mondo futuro, posseduta
dal mondo presente, divenne un male mortale.

Ora i fratelli maggiori, finalmente, si voltano,
smettono per un momento i loro maledetti giochi,
escono dalla loro inesorabile distrazione,
e si chiedono: «È possibile che Marilyn,
la piccola Marilyn, ci abbia indicato la strada?»
Ora sei tu,
quella che non conta nulla, poverina, col suo sorriso,
sei tu la prima oltre le porte del mondo
abbandonato al suo destino di morte.¹⁹

Ma qui la morte non è quella che si dice riferita ai mortali, a noi uomini che seguiamo quel corso per cui si nasce, si diviene e si muore. Qui la morte è qualcosa se possibile di più radicale, perché riguarda ciò che non è mai nato.

Il poeta delle ceneri che aveva ben presente l'origine umile dell'attrice americana aveva intuito il dramma esistenziale di un corpo che si vedeva allo specchio ogni giorno come un guscio vuoto e cercava aiuto negli altri senza trovarlo, avendo come unico rifugio la letteratura e la poesia, in particolare quella che parla attraverso il cuore come in questa elegia di Marilyn

Di tanto in tanto
faccio delle rime
ma non prendetevela
con me.
All'inferno, so benissimo
che non si vende;
quel che voglio dire
è quel che ho in testa.
Dipingere i piatti
dipingere i desideri
con i pensieri
che volano via
prima che muoia
e pensare
con l'inchiostro.²⁰

¹⁹ PASOLINI, *Per il cinema...*, 398-399.

²⁰ Paralleli, *Marilyn*, anno II, n.8, Editoriale Domus, agosto, 1992.

Nel 2010 è stato pubblicato il volume *Fragments, Poesie, Appunti, Lettere* con prefazione di Antonio Tabucchi che raccoglie un inedito diario dell'attrice in cui per la prima volta compaiono le schegge vitali della vera Marilyn. Gli scritti vanno dal 1943 fino al 1962. Le poesie, in particolare, sono state composte tra il 1951 e l'anno della morte e ci mostrano una donna dai mille volti, impegnata sul lavoro, ma spesso provata da una vita pubblica 'ingombrante' che nascondeva spesso se stessa. Troviamo sempre una nota malinconica e appare evidente la sua volontà di scrivere, il desiderio di riportare i sentimenti provati in determinate situazioni.

Quando nel 1999 Christie's mette all'asta la biblioteca di Marilyn Monroe, un corpus di duecentosessantadue libri, dove accanto a testi della letteratura nordamericana campeggiano numerosi libri di poesia, scopriamo una attenzione sconosciuta verso l'universo letterario.²¹ Ma soprattutto colpiscono per la nostra analisi i componimenti poetici di Norma Jeane Baker Mortenson dove sembra esserci un filo sottile che collega il testo pasoliniano alla sensibilità dell'attrice.

D'altronde come ci rivela Antonio Tabucchi nella prefazione al libro *Fragments* «Marilyn [...] era una persona di buona cultura, non ha scritto solo poesie, ha letto anche molta poesia. In questo libro ci sono numerose foto che la sorprendono con libri di poesia in mano o in compagnia di grandi poeti di lingua inglese [...]».²²

Marilyn era una donna dalla femminilità estrema, a cui è mancato l'amore primordiale su cui si basano le esistenze equilibrate. La bellezza di Marilyn maniacalmente voluta, inseguita, ottenuta è rimasta infantile, ingenua, alla mercé altrui. Maturare e morire è stato un atto unico. Diventare adulta all'improvviso, accorgersi delle macerie tutt'intorno, vivere era la strada più difficile. La morte dà pace al tormento, è più rassicurante in confronto alle moltitudini di uomini che vorrebbero afferrare chi non è afferrabile. Pasolini capisce la spontaneità di Marilyn, capisce le sue radici, la sua storia. Anche lui ha ingoiato molte lacrime. Capisce la naturalezza noncurante di Marilyn, ne afferra la solitudine e accusa il mondo di durezza e d'incomprensione. Marilyn e Pasolini hanno ricordi dolorosi. Sono sopravvissuti al loro passato.

Questo è il loro punto di contatto, avere in comune il dolore del non amore. Cercare sempre di essere amati offrendo se stessi. Una poesia chiude il suo percorso sulla terra, forse l'ultimo vero urlo silenzioso, che l'attrice ha lasciato al mondo:

Trentacinque anni vissuti con un corpo estraneo
 trentacinque anni
 con i capelli tinti
 trentacinque anni
 con un fantoccio.
 Ma io non sono Marilyn
 io sono Norma Jean Baker
 perché la mia anima

²¹ Quando il 4 agosto 1962 Marilyn Monroe morì lasciò circa quattrocento libri nella sua libreria. I titoli di questi libri spaziano su vari temi: dalla cucina alla religione, passando per la letteratura e la politica. Molti di questi libri vennero catalogati e, in seguito, venuti all'asta da Christie's a New York: grazie a tale asta si scoprì che molti dei libri avevano annotazioni scritte a mano e lungo le pagine c'erano vari segni che indicavano i passi sui quali Marilyn si era soffermata. A partire dai cataloghi dell'asta di Christie's – disponibili al seguente indirizzo internet: <http://www.librarything.com/catalog/marilynmonroelibrary>, è stata stilata una lista di duecentosessantadue di questi titoli tra i quali figurano non poche opere basilari della letteratura come l'*Ulisse* di James Joyce, *Delitto e castigo* di Fëdor Dostoevskij, opere di Anton Chekov come testi di Sigmund Freud, Marcel Proust, Alexander Pushkin, Gustave Flaubert, Khalil Gibran, Bertrand Russell, Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Lewis Carroll, D. H. Lawrence. Nello scorrere la lista ci sono vari testi di poeti e non sono pochi nemmeno i titoli a sfondo religioso di varie tradizioni. È interessante curiosare nella lista per vedere quali libri lesse – o almeno ebbe tra le mani – Marilyn Monroe.

²² *Marilyn Monroe Fragments, Poesie, Appunti, Lettere*, con prefazione di Antonio Tabucchi, Feltrinelli, 2010, 15.

vi fa orrore
come gli occhi delle rane
sull'orlo dei fossi?²³

Alla luce del percorso compiuto per la costruzione della elegia dedicata alla figura dell'attrice americana qualsiasi progetto formativo che si prefigga di raggiungere un successo per gli studenti non può prescindere oggi da una metodologia legata ad una didattica comparata che metta a sistema sia l'universo iconografico rappresentato dalle fotografie e dalle immagini in movimento come quelle cinematografiche e documentaristiche sia l'universo letterario che sommerso emerge prepotentemente nelle opere che ambiscono ad avere la dignità di opere totali. Sicuramente *la Rabbia* di Pasolini e in particolare il segmento dedicato a Marilyn costituiscono un connubio di immagini e poesia, di cinema e letteratura che danno voce alla ambizione di diventare farfalle²⁴ e librarsi sul mondo dei due protagonisti e per questa via possono rappresentare un materiale prezioso per qualsiasi intervento formativo.

²³ Paralleli, *Marilyn*, anno II, n.8, Editoriale Domus, agosto, 1992.

²⁴ «Forse Marilyn, che aveva sognato di essere una farfalla, un giorno pensò che una farfalla la stava sognando. E per poter volare per sempre, decise di diventare chi la sognava» dalla Prefazione di *Fragments, Poesie, Appunti, Lettere*, 18