

“Io sono una forza del passato”. La potenza scardinante dell’anacronismo: Pasolini, Benjamin, Warburg

“I am a force from the past”. The unhinging power of anachronism: Pasolini, Benjamin, Warburg

DANIELE DOTTORINI

daniele.dottorini@unical.it / Università della Calabria

RIASSUNTO: Il saggio mette a confronto la teoria dell'immagine di Pasolini con quella di Benjamin e di Warburg, al fine di mettere in evidenza come in questo modo si contruisca un terreno di confronto tra tre autori molto differenti gli uni dagli altri; un confronto che porta ad evidenziare la presenza in tutti e tre di una determinata idea dell'immagine, che non rappresenta semplicemente un dato elemento del mondo in un dato presente, ma che di fatto è costruita da una continua tensione con le immagini del passato, sotto forma di parodia o di citazione, o sotto forma di sopravvivenza (come emerge dalle analisi di film come *Accattone* o *La ricotta*). Pasolini, la sua riflessione e la sua opera costituiscono allora il punto di partenza per una lettura dell'immagine che si inserisce con forza nel dibattito contemporaneo e che indicano ancora una volta come questo autore sia ancora nostro contemporaneo (proprio per essere sempre non aderente al suo e al nostro tempo).

Parole chiave: Pier Paolo Pasolini; Walter Benjamin; Aby Warburg; Cinema; Teoria del cinema

*Abstract: The essay compares Pasolini's theory of the image with Benjamin's and Warburg's, in order to highlight how in this way a ground for comparison is constructed between three very different authors; a comparison that leads to highlighting the presence in all three of a certain idea of the image, which does not simply represent a given element of the world in a given present, but is in fact constructed by a continuous tension with the images of the past, in the form of parody or citation, or in the form of survival (as emerges from the analysis of films such as *Accattone* or *La ricotta*). Pasolini, his reflections and his work thus constitute the starting point for a reading of the image that fits strongly into the contemporary debate and that once again indicate how this author is still our contemporary (precisely because he is always non-adherent to his and our times).*

Keywords: Pier Paolo Pasolini; Walter Benjamin; Aby Warburg; Cinema, Film Theory

Recibido: 15 junio 2022 / aceptado: 30 septiembre 2022 / publicado: 30 noviembre 2022

Bisogna strappare ai tradizionalisti il monopolio della tradizione, non le pare? Solo la rivoluzione può salvare la tradizione: solo i marxisti amano il passato: i borghesi non amano nulla, le loro affermazioni retoriche di amore per il passato sono semplicemente ciniche e sacrileghe.

Pier Paolo Pasolini

Le citazioni delle mie opere sono come rapinatori in agguato sulla strada che attaccano con le armi il passante e lo alleggeriscono delle sue convinzioni.

Walter Benjamin

Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.
Vengo dai ruderi, dalle chiese,
dalle pale d'altare, dai borghi
abbandonati sugli Appennini o le Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.
Giro per la Tuscolana come un pazzo,
per l'Appia come un cane senza padrone.
O guardo i crepuscoli, le mattine
su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,
come i primi atti della Dopostoria,
cui io assisto, per privilegio d'anagrafe,
dall'orlo estremo di qualche età
sepolta. Mostruoso è chi è nato
dalle viscere di una donna morta.
E io, feto adulto, mi aggiro
più moderno di ogni moderno
a cercare fratelli che non sono più¹.

Queste parole vengono pronunciate all'improvviso, durante la scena di un film: a declamarle la voce (doppiata da Giorgio Bassani) di Orson Welles, che interpreta il personaggio del regista che, nel film *La ricotta* di Pier Paolo Pasolini, sta tentando di filmare una versione estetizzante e stilizzata della Passione. Le parole, come si intravede dal testo da cui Welles sta leggendo (il libro che ha in mano il regista è la sceneggiatura di *Mamma Roma*, il secondo lungometraggio di Pasolini), appartengono al regista de *La ricotta*. Alla domanda di Welles, che chiede al giornalista a cui le ha recitate se ha capito qualcosa di quanto ha appena letto, il giornalista balbetta qualcosa per poi scuotere la testa ammettendo che la poesia è caduta nel vuoto.

“Io sono una forza del passato” può essere vista facilmente come una delle frasi cardine dell'intera operazione poetico-politica di Pasolini, una sintesi di un movimento che, durante la vita del poeta-regista-teorico-intellettuale, ha ossessivamente attraversato tutte le sue opere, da quelle letterarie a quelle filmiche, da quelle teatrali a quelle poetiche.

L'amore per il “passato”, inteso come tradizione, delle forme estetiche, del linguaggio, delle modalità espressive è ossessivamente presente in Pasolini; presente non tanto come gusto

¹ Inizialmente pubblicata in appendice al volume della sceneggiatura di *Mamma Roma* (Pasolini, 1962, p. 160), la poesia fu poi rivista, ampliata e ripubblicata in Pasolini (1964, p. 22).

personale quanto come strumento scardinante, “forza” che, con un gesto anti-storicistico, può ribaltarsi su sé stessa e porsi come unica contemporaneità possibile, come unica possibilità di sovvertimento delle forme e della realtà. Inoltre, lo sguardo all’indietro di Pasolini corrisponde ad un movimento che ne riflette la persona, la profonda (e spesso sentita come contraddittoria) personalità: “Ci sono molte ragioni per cui preferisco la musica classica a quella contemporanea come commento ai miei film. La prima è stilistica: la creazione, cioè, di un *pastiche* linguistico, fortemente accentuato, a ‘contrasto’ [...]. E poi io sono ‘una forza del Passato’, come ho scritto in certi versi che ho pubblicato nel volume di *Mamma Roma*” (Pasolini, 1977, pp. 200-201).

Dunque, in Pasolini, il passato si rende presente in un duplice modo: anzitutto come possibilità ulteriore di costruzione della forma, e, in secondo luogo, come disperata corrispondenza tra l’io (dell’autore) e una tradizione in cui Pasolini si trova immerso, totalmente. Si tratta forse del recupero di un mondo di bellezza ormai scomparso? Di un rifugio in un universo estetico che disperatamente si cerca di far rivivere? Si tratta, insomma, come a volte è stato rimproverato all’autore, di un atteggiamento nichilista che rifiuta il presente a favore di un passato che non esiste più?

Analizzando con più attenzione i versi del poema, emergono delle torsioni linguistiche che non solo casuali: anzitutto, come già sottolineato in precedenza, quella del passato è una forza, una potenza (del pensiero, della creazione, dello sguardo). In secondo luogo, pur essendo lo sguardo fondato e ancorato nella tradizione (“solo nella tradizione è il mio amore”, “vengo dai ruderi”), ammantato di disperazione per ciò che non c’è più (“Mostruoso è chi è nato / dalle viscere di una donna morta”), esso è consapevole di essere proprio per questo “contemporaneo”, cioè sufficientemente distaccato dal flusso del proprio tempo da accompagnarlo con uno sguardo radicalmente critico. È per questo che Pasolini può dichiararsi “più moderno di ogni moderno”.

La poesia è allora una delle espressioni più radicali e affascinanti di un movimento dello sguardo e del pensiero peculiare in alcuni autori del XX secolo e sempre più presente come potenza estetica e politica: l’anacronismo delle immagini e del pensiero.

La poesia non è un gesto nostalgico di recupero impossibile di un’origine perduta, un movimento all’indietro, disperato e destinato allo scacco verso una purezza². La convergenza di passato e presente nell’opera di Pasolini – delle forme del passato come strumenti di indagine del presente – è un movimento decisamente più complesso delle dicotomie cui si accennava sopra; un movimento che si delinea in una scelta estetica precisa per quanto costitutivamente mobile, in continua sperimentazione e spostamento. È soprattutto attraverso il cinema, attraverso l’esplorazione delle forme complesse dell’immagine-movimento, che tale dinamica si fa presente in modo concreto in Pasolini. Proprio per questo è necessario analizzare le forme e le modalità di una tale estetica, percorrendone sino in fondo le corrispondenze e le conseguenze proprio attraverso un confronto tra la scrittura pasoliniana e la sua pratica filmica. Ciò può accadere se il nome proprio Pasolini entra in rapporto con altri nomi propri, come quello di Walter Benjamin e di Aby Warburg, proprio per evidenziare come la particolarità della posizione pasoliniana si colloca all’interno di una idea di anacronismo come forma dell’immagine e come movimento di un pensiero che non cessa di muoversi secondo una linea spiraliforme, mostrando in ogni sguardo la compresenza di tempi differenti, rivolti verso il passato e verso il futuro.

² È il punto di partenza dell’analisi di Massimo Recalcati: “Attingere all’Origine, alla fonte prima, alla Cosa, alla verità del Mito, alla purezza dei corpi incorrotti dall’alienazione della società dei consumi, non ancora alienati nei sembianti, risalire a un ‘essere’ non ancora, come si esprimeva Artaud, ‘tradito dal linguaggio’, appare come uno dei motivi fondamentali dell’opera pasoliniana” (Recalcati, 2022, p. 7).

L'IMMAGINE DEL PASSATO: BENJAMIN. In un saggio dedicato alla ricezione in Italia del pensiero di Walter Benjamin, Girolamo De Michele sottolinea il mancato incontro tra Pasolini e Benjamin, proprio all'inizio degli anni sessanta, quando il pensiero del filosofo e critico tedesco si andava diffondendo negli ambienti intellettuali di sinistra italiani. Eppure, continua De Michele, le convergenze tra due modalità di pensiero per molti aspetti diverse non mancano, ad esempio perché Pasolini in quegli anni aveva pubblicato, “con coincidenza quasi cabbalistica, un suo romanzo giovanile, *Il sogno di una cosa*, il cui titolo richiama una frase del giovane Marx che fu a Benjamin carissima, quasi un programma di vita” (De Michele, 2000, p. 40). Si tratta però, aggiunge De Michele, di un incontro mancato: nella enorme produzione pasoliniana non c'è traccia di un reale approfondimento delle tematiche benjaminiane, e tale rapporto può essere ricostruito solo a posteriori, attraverso un'analisi comparativa tra i due orizzonti problematici (Fortini, 1993, pp. 195 e 227).

Ma, al di là di queste corrispondenze, è nel lavoro sul passato che la pratica artistica e teorica di Pasolini si interseca con quella di Benjamin. Il filosofo tedesco lavora e ha sempre lavorato con “oggetti”, con forme e testi che diventano, nella prospettiva teorica aperta da Benjamin, strumenti concettuali, funzioni operative per la comprensione della modernità. Tutta l'ultima produzione benjaminiana è attraversata dall'urgenza di ripensare le categorie interpretative del moderno, di costruire un nuovo “concetto di storia” a cui le tesi *Sul concetto di Storia* e l'altro monumentale lavoro incompiuto – il libro sui *Passages* di Parigi – sono dedicati. Il passato è uno dei grandi temi su cui si articola il lavoro dell'ultimo Benjamin. Se lo spazio di questo lavoro non ci permette di approfondire la complessità di questo tema all'interno della riflessione benjaminiana, alcuni aspetti possono comunque essere sottolineati soprattutto in vista di un confronto tra due posizioni teoriche che riflettono entrambe sull'urgenza di un recupero del passato o, meglio, su una sua imprescindibile permanenza nel presente.

Anzitutto, il passato è in Benjamin legato all'idea di “redenzione”: l'angelo della storia della tesi IX infatti “ha il viso rivolto al passato”³. In questo senso, lo sguardo indietro e la volontà di riconnettere i frantumi implicano che il passato porta con sé un “indice di redenzione”, agisce cioè sul presente, trasformandolo, reclamando giustizia; è in questo senso, in questo orizzonte escatologico che Benjamin può affermare: “all'umanità redenta tocca in eredità piena il suo passato” (tesi III). Questa convergenza del passato nel presente assume in Benjamin la forma dell'immagine: “Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'adesso in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica in posizione di arresto” (Benjamin, 1997, p. 116). È in questa concezione dialettica dell'immagine, unione fulminea di più dimensioni temporali, che il passato assume tutta la sua forza scardinante secondo Benjamin (in un movimento che, come vedremo, si lega in profondità con quello di Pasolini).

Come ha affermato Agamben, Benjamin è stato probabilmente il primo intellettuale europeo a rendersi conto del mutamento nelle forme di trasmissione culturale che il Novecento aveva introdotto e, di conseguenza, del nuovo rapporto con il passato che ne stava emergendo. L'uso della citazione proveniente dal passato è infatti per Benjamin non un modo per trasmettere e

³ “C'è un quadro di Klee che si chiama *Angelus Novus*. Vi è rappresentato un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui ha fisso lo sguardo. I suoi occhi sono spalancati, la bocca è aperta, e le ali sono dispiegate. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Là dove davanti a noi appare una catena di avvenimenti, egli vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti, e riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffiava una bufera, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che l'angelo non può più chiuderle. Questa bufera lo spinge inarrestabilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre cresce verso il cielo il cumulo delle macerie davanti a lui. Ciò che chiamiamo progresso, è questa bufera” (Benjamin, 1997, pp. 35-37).

far rivivere il passato, ma, al contrario, di “distruggere, far piazza pulita” di un ordine apparente che il presente porta con sé: “Estraniando a forza un frammento del passato dal suo contesto storico, la citazione gli fa perdere di colpo il suo carattere di testimonianza autentica per investirlo di un potenziale di estraniamento che costituisce la sua inconfondibile forza aggressiva. Benjamin, che inseguì per tutta la vita il progetto di scrivere un’opera composta esclusivamente di citazioni, aveva capito che l’autorità che la citazione chiama in causa si fonda precisamente sulla distruzione dell’autorità che a un certo testo è attribuita dalla sua situazione nella storia della cultura” (Agamben, 1994, p. 157).

In questa prospettiva, riassunta qui attraverso Benjamin, il rapporto tra presente e passato si presenta come qualcosa di molto più complesso di un appello alla tradizione alla salvaguardia museale dell’arte e della cultura. Il passato riemerge come forza, come salto scardinante l’apparente ordine del presente, come strumento in grado di costruire una “nuova immagine”. Ed è proprio questo il terreno lungo il quale si costruisce il rapporto tra Benjamin e Pasolini.

LA CITAZIONE IN PASOLINI (*ACCATTONI, LA RICOTTA*). Ciò che il regista anzitutto sottolinea è la forza estetica del suo rapporto con il passato, la capacità di creare un *pastiche* composto da forme ibridate, un’immagine in cui “fulmineamente” – direbbe Benjamin – ciò che è stato si fonde con il presente, non per costruire una nuova armonia, ma per risaltare i contrasti. La prima forma dell’ibridazione, si situa in una modalità particolare di citazione che è insita nel rapporto tra immagine e musica nel cinema. Una delle scene più citate in questo senso del cinema di Pasolini è tratta da *Accattone*, ed è quella della rissa del protagonista con il fratello della ex moglie, scena che Pasolini gira in tono iperrealistico e che monta accostandola alla musica dalla *Passione secondo Matteo* di Bach: “È quella che Auerbach chiama scrittura magmatica, ossia scrittura generata dalla mescolanza degli stili. Dal canto mio, ricerco spesso questa mescolanza di stili, che contribuisce a spezzare la convenzione della “sottolineatura” musicale, nella maggior parte dei film realisti commerciali” (Pasolini, 1983, p. 109)⁴. La citazione, dunque, interviene nel testo del film come elemento scardinante. In effetti, proprio per sottolineare la forza estetica e teorica dello stile pasoliniano, Franco Fortini lo rimanda ad una antica figura retorica, la *sineciosi*: “quella sottospecie dell’oxymoron, che l’antica retorica chiamava *sineciosi*, e con la quale si affermano d’uno stesso soggetto, due contrari” (Fortini, 1974, 122-123)⁵.

Dal *magma* di Auerbach alla *sineciosi* ricordata da Fortini, l’elemento destrutturante è sottolineato proprio dal contrasto, dal conflitto, dalla non-armonizzazione degli elementi che convergono, “una sorta di contaminazione fra la bruttezza, la violenza della situazione, e il sublime musicale” (Pasolini, 1983, p. 109). La contaminazione stilistica indica in Pasolini un recupero del passato come elemento attivo, forma culturale anzitutto, che ostinatamente si ripresenta nei corpi e nei luoghi del suo cinema. Tutto il cinema di Pasolini è attraversato da questa tensione, da questa volontà di riconoscere una presenza che permane, impregnando di sé le immagini e le forme. Il passato di Pasolini si concretizza in immagini non come citazione estetizzante – anche se del “furore estetizzante” della sua opera, il regista fu estremamente

⁴ Non è difficile riconoscere qui una possibile nuova incarnazione di quel rapporto asincronico tra il piano visuale e il piano sonoro che ha attraversato spesso la teoria e la pratica del cinema a partire dalle riflessioni di Ejzenštejn sul montaggio verticale, oltretutto sul rapporto tra immagine e suono che, proprio a partire da una concezione del montaggio come conflitto, porta il regista sovietico a sviluppare l’idea di una potenza asincronica dell’immagine: cfr. Ejzenštejn (1985), in particolare il capitolo “Il montaggio nel cinema sonoro” (pp. 283-407).

⁵ In realtà, il saggio su Pasolini, scritto nel 1959, si riferisce allo stile letterario dell’autore, ma non è difficile riconoscere in esso un prolungamento, se non un affinamento, nella produzione cinematografica di Pasolini stesso.

consapevole – ma come forma viva, aperta, operante in quanto *mito*, in quanto forma *sacra* che si contrappone alla profanazione del potere.

Occorre però andare più in profondità, ed esplorare le modalità attraverso cui *mito* e *sacro* diventano in Pasolini forme estetiche. Ne *La ricotta*, mediometraggio da lui realizzato nel 1963 ed inserito nel film collettivo *Ro.Go.Pa.G.*, due sono i film che si stanno mettendo in scena: uno è il film del regista Orson Welles, la storia della Passione, che si struttura attraverso una serie di ricostruzioni di quadri famosi (le *Deposizioni* di Rosso Fiorentino e del Pontormo), *tableaux vivants* che immobilizzano la “Passione” in un’immagine clonata, congelata nella sua bellezza vuota (le inquadrature riguardanti le scene dei *tableaux vivants* sono le uniche – a parte i titoli di testa – girate a colori, proprio per esaltare il lavoro pittorico-formale della riproduzione dei quadri). L’altro film è la “Passione” di Stracci, la comparsa che nel film deve interpretare il ladrone buono, con un’unica battuta, e che per tutto il film tenterà disperatamente di placare la sua atavica fame, fino a morire di indigestione per aver trangugiato un’intera, enorme ricotta. Il duplice film nel film apre ad un duplice registro stilistico:

La violenta irruzione del colore nella tonalità “neorealistica” del bianco e nero introduce subito il tema dominante: la commistione scandalosa e angosciante di sacro e profano, o meglio, di sacro artificiale e di profano-tragico, primo vivido scarto tra i due piani, opposti e ricorrenti, della realtà e dell’immagine, della vita e della formalizzazione della vita, della tragedia e dell’idillio, della sofferenza e dello spettacolo: opposizione che ispira e modella tutto il racconto, fin nelle pieghe e inarcature più segrete (Ferrero, 1977, p. 43).

Nel doppio film all’interno de *La ricotta*, la dialettica presente-passato si mostra complessa: da una parte c’è l’uso ‘cinico e sacrilego’ della citazione pittorica (Pontormo e Rosso fiorentino), immagini congelate nella fissità dei *tableaux vivants*, puramente ‘rappresentate’, mai ‘reincarnate’ in nuove immagini; dall’altra c’è la dimensione tragica e sacrale della vicenda di Stracci, che ripercorre tutte le tappe della passione, riprese e montate attraverso un uso libero ed ibrido della macchina da presa, che ne accentua a volte i tratti neorealistici – il paesaggio e i primi piani dei volti – e, a volte, i tratti surreali – la sequenza chapliniana delle corse di Stracci nei vari tentativi di procurarsi da mangiare, o la sequenza buñueliana dell’ultima cena, in cui Stracci immagina di mangiare fino a scoppiare⁶. Da una parte, quindi, c’è una bellezza vuota, raffinata ma mortale, che porta all’annullamento di ogni valore, alla parificazione dei segni (come nell’inquadratura frontale in campo lungo in cui una lunga tavola apparecchiata viene preparata ai piedi delle tre croci per festeggiare – con i produttori, i giornalisti e i notabili della città – la fine delle riprese del film). Dall’altra parte c’è la “reale” tragedia, la bellezza tragica, la passione rivissuta in poche ore e in chiave di parodia seria. Usiamo qui la parola parodia non a caso: se infatti possiamo definire la parodia seria, sulla scia di Agamben (2005, pp. 39-56), come una narrazione che istituisce uno spazio (*parà*) accanto tra il testo e il suo significato (originariamente, tra la musica e il racconto), la parodia “seria” è quella forma di narrazione che può solo così rappresentare ciò che non è rappresentabile: nel caso di Pasolini, la sacralità della vita degli esseri abietti, ai margini, al di fuori della storia che popolano il suo cinema: “L’oggetto stesso della narrazione è, in questo senso, ‘parodico’, cioè fuori posto e lo scrittore non può che ripeterne e mimarne l’intima parodia” (ivi, pp. 43-44). Da questo punto di vista, tutta l’opera di Pasolini può essere vista sotto il segno – ancora una volta destabilizzante – della parodia; lo ricorda lo stesso Agamben: “Anche Pasolini, del resto, aveva cominciato con una parodia linguistica (le poesie friulane, l’uso incongruo del romanesco); ma sulle orme della Morante e col passaggio al cinema, egli sposta la parodia sui contenuti, la carica di un significato metafisico” (ivi, pp. 51-52).

⁶ Che mangi davvero o lo immagini soltanto è in realtà un quesito senza reale importanza; è proprio la dimensione immaginifica ed iperbolica della sequenza che importa, non la sua ‘verosimiglianza’.

È ovviamente la seconda dimensione della citazione ad essere, per Pasolini, fondamentale. Stracci non è semplicemente un volto e un corpo neorealista (perlomeno, non lo è nel senso più superficiale del termine “neorealista”), non è pura ed immediata rappresentazione del reale, ma è frutto di un montaggio, immagine costruita, parodica appunto, mobile e sfuggente quanto le immagini morte e vuote della passione estetizzante erano immobili e congelate. Immagine parodica che non fa altro che restituire sotto altro segno la tragedia che, seguendo le parole di Pasolini: “è la rottura definitiva di questa continuità. L’irrompere del sacro nella vita quotidiana” (Pasolini, 1983, p. 105).

Ecco allora di nuovo palesarsi l’immagine di Benjamin o, meglio, l’immagine per Benjamin, quell’immagine dialettica che diventa nel filosofo tedesco la posta in gioco per la conoscibilità del passato, come è espresso nella tesi V: “La vera immagine del passato *guizza* via. E solo come immagine che balena, per non più comparire, proprio nell’attimo della sua conoscibilità che il passato è da trattenerne” (Benjamin, 1997, pp. 25-27). Compare qui, nella concezione dell’immagine sintesi di passato-presente, un altro elemento che, nella prospettiva benjaminiana è uno dei più problematici: la fugacità dell’immagine dialettica (l’immagine del passato che “guizza via”): in uno dei materiali preparatori delle tesi, in una stesura preliminare della tesi V (Ms 440 – ad v B 3), tale elemento risalta con ancora più forza:

Se essa [l’immagine, ndr] è autentica, lo deve alla sua fugacità. In essa sta la sua unica chance. Proprio perchè questa verità è caduca e basta un alito di vento a spazzarla via, molto dipende da essa. A prendere il suo posto, infatti, è pronta l’apparenza, che va più d’accordo con l’eternità (Benjamin, 1997, p. 73).

Ciò che per Benjamin costituisce un elemento imprescindibile – la fugacità dell’immagine del passato, la sua inintenzionalità – non sembra costituire invece un problema per Pasolini, che, infatti, nella sua ricerca di un’immagine che condensi la forza rivoluzionaria del passato, nei corpi, nei volti e negli spazi del presente, legittima questa operazione ‘parodica’ a partire da sé stesso, dal sentire sé stesso come “forza del passato”, sorta di paradosso vivente, che quindi può lavorare sulla forza propria del cinema, come medium in grado di creare quell’immagine ‘vera’ del passato, cioè quell’immagine capace di restituire il passato in tutta la sua forza scardinante. Solo nella contraddizione sentita come lacerante, può emergere la forza teorica e politica del passato (“Io, feto adulto”). Presente e passato, citazione e immediatezza sono unificate in Pasolini da un’ossessione la cui radice risiede in sé stessi: “L’amalgama non significa per questo che l’insieme sia sprovvisto di unità. L’unità stilistica, l’unità cioè delle diverse tecniche, è cementata da questa ossessione patetica che mi è propria” (Pasolini, 1983, p. 116).

Ossessione patetica che altro non è se non la ricerca ossessiva e costante di un’alterità nel reale, di ritrovare nei corpi, come negli oggetti o nei luoghi, tracce o segni di un passato – *sacro* perchè *sacer*, separato – un passato in grado di resistere all’omologazione della contemporaneità, al cronologico scorrere degli eventi nello storicismo, all’astrazione di un presente che si eternizza, relativizzando ogni inquietudine, ogni spinta al cambiamento, ogni necessaria trasformazione.

In questo senso, la ricerca dell’originalità del linguaggio cinematografico – che in Pasolini si spinge fino all’identificazione di un problema ontologico *attraverso* il cinema e non *del* cinema⁷ - risponde a quell’ossessione a cui lo stesso Pasolini accenna più volte. Lavorare su una dimensione stratificata dell’immagine cinematografica, sulla capacità di quest’ultima di condensare tempo e spazio:

⁷ Si tratta qui di una problematica tra le più attuali del discorso teorico di Pasolini, ma che per ragioni di spazio non possiamo svolgere qui.

Serve alla mia ossessione di scoprire gli esseri e le cose come congegni (mondi), macchine cariche di sacralità. Quando giro un film, mi immergo in uno stato di fascinazione davanti ad un oggetto, a una cosa, un viso, gli sguardi, un paesaggio, come se si trattasse di un congegno in cui stesse per esplodere il sacro (Pasolini, 1983, p. 95).

La dimensione scardinante (Pasolini preferirebbe però chiamarla “scandalizzante”) del sacro è ciò che nel regista-poeta friulano riemerge da un passato che si rende presente, così come – per Benjamin – l’esigenza di giustizia è ciò che permette alle rovine e alle macerie del passato di conservare una “debole forza messianica” (Benjamin, 1997, p. 27). In questa doppia costellazione, attraversata da entrambi, il tempo non si cristallizza, ma si mantiene dinamico e non-lineare.

È in questo territorio dunque, all’interno del quale si snodano le problematiche dell’immagine del passato, della sua forza destabilizzante e rivoluzionaria nel presente, e del cinema come laboratorio per la creazione di un’immagine che lasci esplodere il sacro, che si dispiega il rapporto possibile (rapporto ricostruibile solo *a posteriori*, lo ripetiamo) tra Benjamin e Pasolini; rapporto che, però, non deve essere inteso come la ricerca di affinità, di elementi di vicinanza in grado poi di annullare ogni differenza, secondo un movimento del pensiero che unifica e appiattisce le differenze attraverso un gioco di rimandi e facili corrispondenze.

L’ANACRONISMO DELL’IMMAGINE: PASOLINI E WARBURG. Tutti gli elementi dispiegati sin qui – la dinamica temporale che fa del passato una forza scardinante, la dialettica sacro/profano, l’uso della citazione e della parodia come forme di riattivazione del passato – in cui si declina un confronto/scontro tra Benjamin e Pasolini, portano, come una sorta di corto circuito, all’affermazione con cui abbiamo aperto questo saggio, vale a dire al concetto di anacronismo delle immagini e del pensiero, che di fatto costituisce uno dei punti di fuga del pensiero e dell’opera di Pasolini. Vale a dire uno degli elementi che proiettano Pasolini verso un’epoca (la nostra) che appunto fa i conti con un’immagini sempre più attuali e sempre meno contemporanee.

Procediamo un punto alla volta. Per comprendere meglio cosa si intende per anacronismo, occorre riprendere uno dei progetti più affascinanti del xx secolo, quello della “scienza senza nome” cui Aby Warburg dedicherà gran parte della sua attività di studioso nei primi decenni del secolo. Il punto di partenza di Warburg si collega a quanto si è detto sulla dinamica mai conclusa tra presente e passato in Pasolini e Benjamin e, soprattutto, si collega ad esso per la centralità che le immagini hanno in questa ricerca. L’immagine è, per lo studioso tedesco, il punto di congiunzione di un rapporto altrimenti impossibile tra l’uomo e il cosmo, tra l’uomo e il reale. L’immagine media, costruisce un ponte tra l’assolutamente altro del reale e il bisogno di orientamento, spaziale e temporale, che è insito in ogni essere umano. Di fronte ad una perdita del mondo, di fronte ad una crisi della presenza, avrebbe detto Ernesto De Martino, l’immagine costituisce una possibilità di orientamento⁸.

Ma quale immagine? Una immagine che traccia delle sopravvivenze, che lascia emergere nell’incontro con uno sguardo contemporaneo un passato scardinante, che si contrappone alla pura attualità, all’aderenza ossessiva al proprio tempo. È qui che si colloca il senso proprio dell’idea di anacronismo. In *Che cos’è il contemporaneo*, Giorgio Agamben riprende l’idea di

⁸ La crisi della presenza è uno dei concetti chiave del pensiero del grande antropologo: per De Martino, la crisi della presenza, o crisi dell’esserci, è un processo inevitabile nello sviluppo di ogni cultura. Esso si verifica allorché l’uomo percepisce l’incommensurabilità del rapporto con il mondo, la necessità di ritrovare un senso di appartenenza e di equilibrio con il cosmo. In De Martino (2022), in particolare il capitolo 2 (“Il dramma storico del mondo magico”), questo recupero dell’equilibrio o dell’orientamento avviene attraverso la magia, il pensiero magico che risignifica gli oggetti del mondo.

inattualità (o intempestività) per definire la specificità del contemporaneo: “La contemporaneità è, cioè, una singolare relazione col proprio tempo, che aderisce a esso e, insieme, ne prende le distanze; più precisamente, essa è quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo” (Agamben, 2010, p. 28). L’immagine è tale perché non aderisce al proprio tempo, non ne rappresenta l’aderenza di superficie, ma appunto scarta continuamente dalla necessità di essere “alla moda”⁹.

In un testo famoso, Georges Didi-Huberman sviluppa questa idea – legandola appunto alle ricerche di Warburg, di Walter Benjamin e di Carl Einstein –, l’idea cioè dell’immagine come campo di tensioni tra tempi diversi, tra il passato e il presente della fruizione: “Di fronte a un’immagine, per quanto antica possa essere, il presente non smette mai di riconfigurarsi (...). Di fronte a un’immagine, per quanto recente, contemporanea possa essere, il passato al tempo stesso non smette mai di riconfigurarsi, poiché quell’immagine diventa pensabile solo in una costruzione della memoria, se non dell’ossessione” (Didi-Huberman, 2007, p. 13). Pensare l’immagine del passato come qualcosa che inevitabilmente si connette, sovrappone, incrocia con il presente e, al contempo, pensare ogni immagine contemporanea come aperta alla memoria del passato, alla sua riconfigurazione: questo significa pensare anche ad una idea di cinema, di immagine cinematografica che è alla base della ricerca incessante di Pasolini, come abbiamo visto.

La creazione di una immagine è sempre la messa in gioco di una molteplicità di tempi, dunque: una molteplicità che non è mai statica, ma si presenta dinamica, in continua trasformazione. Il cinema, sottolineava Pasolini in *Empirismo eretico*, è una invenzione della modernità, ed è al tempo stesso lo strumento di una immersione nel pensiero magico, nelle forme pre-razionali del rapporto umano con il mondo¹⁰. Queste sue caratteristiche lo aprono di fatto alla potenza anacronistica dell’immagine. La potenza dell’immagine anacronistica sta, come sottolineava Warburg, nel suo essere un’immagine che lascia sopravvivere al suo interno le immagini del passato, che possono così liberarsi, sopravvivere dunque, avere una “vita postuma”, come può essere tradotta l’espressione usata da Warburg per definire l’immagine come sopravvivenza, ovvero *Nachleben*¹¹.

⁹ L’espressione non è usata a caso: il tempo della moda è in Benjamin, che dunque rimane presente in queste riflessioni, il tempo dell’inferno, un tempo che scorre inesorabilmente veloce, inseguendo sempre qualcosa che non cessa di sfuggire, che è impossibile da raggiungere: appunto la moda. La moda, infatti, sottolinea Benjamin, non fa che modificarsi costantemente, tanto da impedire a chi vuol essere “alla moda” di poter raggiungere l’oggetto del suo desiderio, che nel frattempo è cambiato, non è più lo stesso: “Poiché la moda non è mai stata nient’altro che la parodia del cadavere screziato, la provocazione della morte attraverso la donna e un amaro dialogo sottovoce con la putrefazione, fra stridule risate ripetute meccanicamente. Questa è la moda. Perciò cambia così in fretta; solletica la morte e, quando questa si volta verso di lei per colpirla, essa è già diventata un’altra, nuova” (Benjamin, 2000, p. 67).

¹⁰ “La comunicazione visiva che è alla base del linguaggio cinematografico è (...) estremamente rozza, quasi animale. Tanto la mimica e la realtà bruta quanto i sogni e i meccanismi della memoria, sono fatti quasi pre-umani, o ai limiti dell’umano: comunque pre-grammaticali e addirittura pre-morfologici (i sogni avvengono al livello dell’inconscio, e così i meccanismi mnemonici; la mimica è segno di estrema elementarità civile ecc.). Lo strumento linguistico su cui si impianta il cinema è dunque di tipo irrazionalistico: e questo spiega la profonda qualità onirica del cinema, e anche la sua assoluta e imprescindibile concretezza, diciamo, oggettuale” (Pasolini, 2014, in part. il saggio “Il cinema di poesia”).

¹¹ La complessità del concetto di *Nachleben* in Warburg è un aspetto su cui non possiamo soffermarci a sufficienza: basti però evidenziare come tale concetto ha a che fare non con la memoria del passato, ma appunto con una sua sopravvivenza spettrale, fantasmatica, che riappare all’improvviso. La forma “sopravvive come sintomo e fantasma, alla sua stessa morte. È scomparsa in un punto della storia,

Quella di anacronismo è una definizione pertinente per una certa idea di cinema, una certa pratica dell'immagine che attraversa trasversalmente autori e correnti, momenti diversi della storia del cinema che insieme, nei loro rapporti e negli incontri a volte impossibili e paradossali a cui danno luogo contribuiscono a creare un percorso critico e teorico: un'idea di immagine, una teoria (ancora) forte del cinema. I nomi si susseguono l'uno dopo l'altro: dal cinema volutamente inattuale di Pasolini a quello costantemente proiettato nel futuro di David Lynch, o ossessionato dalla ricerca archeologica di immagini nuove come quello di Werner Herzog; dalle immagini scolpite nel tempo di Tarkovskij ai momenti più folgoranti del cinema di Terrence Malick; dall'immagine sensuosa e *prelogica* di Ejzenštejn al conflitto politico tra le immagini del presente e quelle del passato in Glauber Rocha, o anche in autori come Miguel Gomes, Pedro Costa, Albert Serra e Lav Diaz. L'elenco è lungo e dà luogo ad una idea di cinema tutto fuorché monolitica, perché come si vede il cammino (o il fiume) è attraversato da rivoli improvvisi, deviazioni, biforcazioni¹².

In questa prospettiva, molte delle immagini pasoliniane che abbiamo attraversato nella prima parte di questo saggio (da *Accattone* a *La ricotta*), si riconfigurano ora come forme evidenti di immagine anacronistica. Pensare dunque Pasolini come uno degli autori che ha più sviluppato la potenza anacronistica delle immagini significa proiettarlo all'interno di uno scenario assolutamente contemporaneo. La questione anacronistica delle immagini è infatti uno dei temi più urgenti dell'epoca moderna, in cui la disseminazione delle immagini deve fare i conti con la necessità di interrogare il loro rapporto con il passato, la possibilità di essere ancora una potenza scardinante; soprattutto in un'epoca in cui l'immagine è sempre più "ri-messa in gioco", riattivata, rimontata, remixata¹³.

Ma ritornare a Pasolini, alla sua ricerca incessante di immagini anacronistiche, scisse nella loro dinamica senza risoluzione tra presente e passato, tra alto e basso, sacro e profano, dignifica porre l'accento sulla particolare declinazione che l'immagine anacronistica assume in Pasolini (e che di fatto appartiene in profondità anche al pensiero di Aby Warburg): il rapporto tra presente e passato non si risolve in una positiva e feconda potenza dell'immagine, ma porta con sé una lacerazione, una scissione che non può essere oltrepassata o risolta, semmai moltiplicata. Nell'introduzione a *Empirismo eretico*, Guido Fink sottolinea questo elemento costante del discorso pasoliniano, vale a dire la scissione, l'opposizione tra contrasti, l'impossibile riconciliazione degli opposti. Pasolini, scrive Fink:

Adotta una struttura rigorosamente binaria di opposizioni e di doppi complementari, ritenuta evidentemente necessaria per la speranza di "sistemare" un materiale così ricco e così fluido: si potrebbe pensare a un'eredità del procedimento dialettico, se non fosse chiaro che Pasolini non ha mai avuto una precisa impostazione marxiana; o a una sorta di tomistico sic et non, se non si sapesse che questo cultore del sacro si è sempre tenuto lontano da ogni educazione religiosa.

quindi è riapparsa molto più tardi, in un momento in cui era più attesa, ed è quindi sopravvissuta nel limbo ancora incerto di una memoria collettiva" (Didi-Huberman, 2006, p. 66).

¹² È interessante notare come la dinamica complessa tra presente e passato che il cinema mette in gioco sia al centro di alcune pagine centrali di un testo capitale come *L'immagine-tempo*, in cui Gilles Deleuze riprende Ejzenštejn e Pasolini per evidenziare come nella rappresentazione indiretta del tempo sia la potenza del montaggio a rendere il presente passato e viceversa: cfr. Deleuze (1989, pp. 47-49).

¹³ Sono innumerevoli gli studi dedicati a questi aspetti che caratterizzano l'immagine contemporanea, cioè il suo essere costantemente sottoposta a continui ri-assemblamenti, ri-montaggi; il suo essere spesso frutto di una riconfigurazione di immagini del passato, appartenenti ad archivi sempre più mobili e disponibili. Come dice Lev Manovich (2010, p. 195): "è ormai evidente che la nostra è la cultura del remix. Oggi, molte delle arene culturali e di tendenza – la musica, la moda, il design, l'arte, le applicazioni web, i media generati dagli utenti, il cibo – sono remix, fusioni, collage, mashup. Se il postmoderno è la cifra degli anni Ottanta, il remix è quella degli anni Novanta, dei Duemila e probabilmente anche del prossimo decennio".

Queste coppie alternative ricorrono comunque in modo quasi ossessivo. (...). In realtà, proprio mentre dissemina le sue pagine di queste griglie, Pasolini è ansioso di uscirne, di fornirci la chiave per vanificare ogni doppia inautenticità: quel *tertium* che qualche volta può venire dato, a costo di ricorrere a un piccolo trucco o di estrarre un asso dalla manica (Fink, 2014).

Il Due non si riconfigura mai in Uno, la lacerazione rimane aperta. In Pasolini, il “feto adulto” si aggira tra le rovine, cercando “fratelli che non sono più”. È qui la contraddizione necessaria: continuare a cercare ciò che non c’è più significa in ogni caso portare avanti la necessità di una immagine che non si adegui al tempo dell’inferno, al tempo della pura moda, dell’attualità. Se da una parte questa attitudine sembra riportare la poetica di Pasolini ad una disperata nostalgia per il fantasma dell’origine¹⁴, dall’altra evidenza quella “disperata vitalità” che comunque lo porta a ricercare, ad esempio nella *Trilogia della vita*, i corpi-immagine del passato (come l’autore scrive nell’*Abiura della Trilogia della vita*: “Il presente degenerante era compensato sia dalla oggettiva *sopravvivenza* del passato che, di conseguenza, dalla possibilità di rievocarlo”; Pasolini, 1999, p. 601), anche di fronte alla sconfitta, al fallimento del progetto della *Trilogia della vita*. Fallimento che però non impedisce a Pasolini di esplorare ancora la potenza anacronistica dell’immagine, che troverà una nuova leggibilità, per usare le parole dell’autore, in film come *Salò* e nei progetti mai portati a termine del film su *San Paolo e Porno-Teo-Kolossal*. Film in cui il cinema continua, nonostante tutto, nonostante l’abiura, a portare avanti il movimento tra le rovine, la ricerca di una scintilla che faccia balenare l’immagine scardinante e sopravvivente del passato.

Ecco dunque giungere a parziale e non definitiva conclusione il percorso svolto fin qui. Quello che il saggio ha dunque cercato di porre in evidenza è la feconda complessità del rapporto tra passato e presente, contemporaneità e tradizione nella teoria e nella pratica pasoliniana. Abbiamo infatti visto come nel regista e poeta italiano il passato sia al tempo stesso un fecondo stimolo alla creazione di uno sguardo capace di leggere la contemporaneità e una sopravvivenza che non cessa di agire nel mondo e nelle sue rappresentazioni. Per questo il percorso del testo si è sviluppato attraverso una serie di continui confronti con autori e pratiche dell’immagine che hanno permesso di approfondire i legami tra la teoria aperta e magmatica di Pasolini e lo scenario contemporaneo. È in questo senso che si è approfondito il rapporto apparentemente impossibile tra Pasolini e Benjamin, in cui emerge la potenza di una immagine dialettica, simultaneamente proiettata verso il presente e verso il passato e in cui la citazione diventa l’opportunità di un corto circuito tra temporalità diverse; così come i punti di contatto tra l’immagine come potenza temporale in Pasolini e la ricerca (anch’essa aperta e multiforme) di un autore fondamentale come Aby Warburg, che permette di pensare all’opera di Pasolini come una declinazione particolare di una lettura anacronistica delle immagini. Si tratta di un percorso dunque che attraverso Pasolini getta uno sguardo sull’immagine contemporanea e su una feconda tradizione di pensiero in grado di analizzarla. Ognuno di questi percorsi può dar luogo a sua volta ad ulteriori approfondimenti, segno di una linea importante che vale la pena oggi come oggi di percorrere.

È in questo incontro/confronto tra Pasolini e alcune delle teorie più potenti del rapporto non lineare tra presente e passato che si configura allora una linea quanto mai contemporanea del pensiero pasoliniano e della sua apertura alle pratiche del discorso del XXI secolo. Una linea

¹⁴ Come scrive Recalcati: “Preservando il mito rousseauiano della vita come assoluto Bene – dono originario della natura – e della storia come la sua necessaria degradazione, egli non può che restare diviso fra la trascendenza di un desiderio che lo sospinge incessantemente e disperatamente in avanti strappandolo dalla Cosa originaria e il rimpianto struggente e melanconico nei confronti di questa perdita irreversibile dell’Origine che lo mantiene costantemente ripiegato all’indietro, come preda della ‘spinta conservatrice’, direbbe Freud, della pulsione di morte e del suo godimento” (Recalcati, 2022, p. 8).

che è un movimento dello sguardo e del pensiero, perché se da una parte implica un profondo ripensamento dell'idea di presente senza passato che domina i ritmi della vita quotidiana nel tempo del neoliberalismo, dall'altra è alla base di un'idea dell'immagine, inquieta e perturbante, di certo lontana dall'immagine innocua e molteplice dell'attualità.

Riferimenti bibliografici:

- Agamben, G. (1994). *L'uomo senza contenuto*. Macerata: Quodlibet.
 — (2005). *Profanazioni*. Roma: Nottetempo.
 — (2010). *Che cos'è il contemporaneo e altri scritti*. Roma: Nottetempo.
 Benjamin, W. (1997). *Sul concetto di storia*. Torino: Einaudi.
 Benjamin, W. (2000). *I "Passages" di Parigi*. In Id., *Opere Complete*, vol. IX. Torino: Einaudi, 2000.
 Deleuze, G. (1989). *L'immagine-tempo. Cinema 2*. Ubulibri, Milano.
 De Martino, E. (2022). *Il mondo magico. Prolegomeni ad una storia del magismo*. Torino: Einaudi
 De Michele, G. (2000). *Tiri mancini. Walter Benjamin e la critica italiana*. Milano: Mimesis.
 Didi-Huberman, G. (2006). *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Torino: Bollati Boringhieri.
 — (2007). *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*. Torino: Bollati Boringhieri.
 Ejzenštejn, S.M. (1985). *Teoria generale del montaggio*. Venezia: Marsilio.
 Ferrero, A. (1977). *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*. Venezia: Marsilio
 Fink, G. (1973). *La parola contro la parola*. In P.P. Pasolini, *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti (edizione Epub).
 Fortini, F. (1974). *Saggi italiani*. Bari: De Donato.
 — (1993). *Attraverso Pasolini*. Torino: Einaudi.
 Manovich, L. (2010). *Software Culture*. Milano: Olivares.
 Pasolini, P.P. (1962). *Mamma Roma*. Milano: Rizzoli.
 — (1964). *Poesia in forma di rosa*. Milano: Garzanti.
 — (1977). *Le belle bandiere*. Roma: Editori Riuniti.
 — (1983). *Il sogno del centauro. Conversazione con di Jean Duflot*. Roma: Editori Riuniti.
 — (1999). *Saggi sulla politica e la società*. Milano: Mondadori
 — (2014). *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti (edizione Epub).
 Recalcati, M. (2022). *Pasolini. Il fantasma dell'origine*. Milano: Feltrinelli.