



HAL
open science

Decadimento dell'aura e ritrovamento del sacro. Benjamin e Pasolini, due teorie del cinema a confronto

Davide Luglio

► **To cite this version:**

Davide Luglio. Decadimento dell'aura e ritrovamento del sacro. Benjamin e Pasolini, due teorie del cinema a confronto. Studi pasoliniani, 2019, 13, 10.19272/201902601006 . hal-03004999

HAL Id: hal-03004999

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03004999>

Submitted on 3 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DECADIMENTO DELL'AURA
E RITROVAMENTO DEL SACRO.
BENJAMIN E PASOLINI,
DUE TEORIE DEL CINEMA A CONFRONTO

Daide Luglio

Abstract · Il lavoro mette a confronto l'analisi del cinema che propone Walter Benjamin in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* con la teoria del cinema di Pier Paolo Pasolini. L'obiettivo è di dimostrare che se Pasolini non cita mai il libro di Benjamin, nonostante il successo che conobbe a partire dalla seconda metà degli anni sessanta, è almeno in parte dovuto al fatto che presenta una concezione del cinema diametralmente opposta a quella pasoliniana. Per Benjamin il cinema è dimostrazione del decadimento del valore culturale (aura) dell'opera d'arte legato all'evoluzione della percezione nella società di massa. Pasolini cerca al contrario di fare del cinema una forma classica, culturale di arte che in quanto tale rappresenti una forma di resistenza alla realtà di massa.

ABSTRACT · Decay of the Aura and Finding of the Sacred. Benjamin and Pasolini, Two Theories of Cinema Compared · The work compares the analysis of cinema proposed by Walter Benjamin in *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility* with Pasolini's theory of cinema. The aim is to show that if Pasolini never mentions Benjamin's book, despite the success he had since the second half of the 1960s, it is at least partly due to the fact that he presents a conception of cinema diametrically opposed to Pasolini's. For Benjamin, cinema is a demonstration of the decay of the cultural value (aura) of the work of art linked to the evolution of perception in mass society. On the contrary, Pasolini tries to make cinema a classical, cultural form of art that represents, as such, a form of resistance to mass reality.

Come ebbe a dichiarare Pasolini nella sua celebre intervista a Ferdinando Camon, «Marcuse [...] per merito di Fortini, [l']avevo letto prima che diventasse di moda».¹ Del resto Marcuse fa parte, assieme a Theodor Adorno e a Max Horkheimer, della triade di Francofortesi tradotti in Italia fin dagli anni cinquanta seppur letti soltanto da una cerchia di iniziati fino a quando le trasformazioni culturali e socio-politiche avvenute negli anni sessanta non diffusero l'interesse per la cosiddetta Scuola di Francoforte. Se i *Minima moralia* di Adorno escono già nel 1954 per Einaudi, è a partire dal 1964, con la traduzione di *Eros e civiltà* di Marcuse, che cominciano a moltiplicarsi le traduzioni dei francofortesi e *in primis* proprio di Marcuse, il cui *L'uomo a una dimensione* (1964 e 1967 per la traduzione italiana) divenne poi un vero e proprio *best seller* negli anni della contestazione giovanile.² Anche Adorno è letto da Pasolini che gli conferisce un posto di notevole rilievo, si può supporre, visto che

¹ Intervista rilasciata a Ferdinando Camon, sps, p. 1642.

² Cfr. GIUSEPPE BeDESCHI, *Introduzione a La Scuola di Francoforte*, Roma-Bari, Laterza, 1985, p. 3.

appare evocato a fianco di Marx, Lenin, Kafka e Freud.¹ Pasolini lo cita, del resto, fin dal 1959 per un articolo in cui Adorno polemizza con Lukàcs, pubblicato quello stesso anno su *Tempo presente*.²

Ora, colpisce indubbiamente molto che nel catalogo della biblioteca di Pasolini,³ recentemente pubblicato, non compaia nessun volume di Marcuse né tantomeno di Adorno. A chi volesse attribuire valore di prova dell'estensione delle letture pasoliniane a tale catalogo è questa una delle tante pietre di inciampo. Nella biblioteca di Pier Paolo Pasolini, infatti, per fare solo qualche esempio, non figura *Mimesis* di Auerbach, non compare il *Corso di linguistica generale* di De Saussure, sono presenti due soli libri di Freud in italiano, quel Freud che Pasolini dichiara, nel 1963, di aver «*tutto [...] letto a Bologna (e acquistato in parte proprio al Portico della Morte) venti anni fa, e più, atto fondamentale della mia cultura e della mia vita*».⁴

Naturalmente, questi illustri assenti non inficiano il valore dei presenti. Semplicemente ci ricordano il carattere relativo dei libri fisicamente presenti sugli scaffali di un autore come Pasolini rispetto a quella che potremmo definire la sua biblioteca intellettuale – gli autori e i libri incontrati, sfogliati o letti in una vita fatta di continui spostamenti, di innumerevoli occasioni di scambio con i più vari rappresentanti della cultura del suo tempo – e ancor più la sua biblioteca ideale, fatta delle opere ripetutamente evocate, recensite, studiate.

Il caso di Walter Benjamin, altro esponente della Scuola di Francoforte, è a questo riguardo particolarmente significativo. La biblioteca di Pasolini, se si guarda alle traduzioni italiane, conta più volumi di Benjamin che non di Freud, ma Benjamin non è mai citato dal cineasta e nemmeno mai evocato nonostante *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, presente nella biblioteca nella seconda edizione del 1967, fosse un libro principalmente incentrato sul cinema e fosse divenuto uno dei testi più citati negli anni della contestazione giovanile.

Pasolini non è autore da nascondere le proprie passioni e avversioni letterarie e pare poco probabile che se Benjamin avesse rappresentato un interesse di rilievo ai suoi occhi, egli non lo avrebbe in qualche modo evocato. Ma a prescindere da queste speculazioni e ammettendo che Pasolini avesse sfogliato o letto *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* vi è, a nostro modo di vedere, una ragione ben precisa perché questo testo benjaminiano non incontrasse l'interesse di Pasolini ovvero una concezione del cinema, o quanto meno una prospettiva teorica su di esso, profondamente diversa, per non dire antitetica, rispetto a quella pasoliniana.

Tale diversità o opposizione si sviluppa, come vedremo, su almeno tre livelli che attengono alla diversa funzione estetica, linguistica o mimetica e politica che i due autori attribuiscono al cinema e attraverso il cinema all'espressione poetica.

1. Decadimento dell'aura e ricerca del sacro

*L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*⁵ contiene una premessa e una postilla. Questo paratesto fornisce il quadro intenzionale all'interno del quale è ne-

¹ Cfr. Felice Chilanti, *Gli ultimi giorni dell'età del pane*. Giorgio Soavi, *La giovane signora e la sua bicicletta*, sps, p. 2058.

² Cfr. *Dove va la poesia?*, sps, p. 2738.

³ *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, a cura di Graziella Chiarocci e Franco Zabagli, Firenze, Olschki, 2017.

⁴ *Freud conosce le astuzie del grande narratore*, slA II, p. 2404.

⁵ Per fedeltà al testo possibilmente letto da Pier Paolo Pasolini, abbiamo deciso di citare dall'edizione

cessario inserire le considerazioni poi sviluppate nel testo. L'intenzione è quella di dimostrare che l'arte, per il suo precipuo statuto estetico, conosce nell'arco della sua storia delle mutazioni di valore in gran parte legate ai suoi modi di produzione e al contesto nel quale viene prodotta generando un'evoluzione delle sue modalità di percezione. Concentrandosi in parte sulla fotografia e principalmente sul cinema Benjamin intende così dimostrare che queste forme artistiche sanciscono il definitivo superamento della funzione e del valore artistico dell'arte e l'inizio di una sua funzione politica. Non a caso *l'incipit* dell'opera pone questa sotto il segno del pensiero marxista al quale il filosofo attribuisce un «valore di prognosi». ¹ Dall'analisi dei rapporti fondamentali della produzione capitalistica Marx ha prospettato che cosa ci si sarebbe potuti aspettare in futuro dal capitalismo ovvero: «non soltanto uno sfruttamento progressivamente acuito del proletariato, ma anche, in definitiva, il prodursi di condizioni che avrebbero reso possibile la soppressione del capitalismo stesso». ²

È, in qualche modo, il valore di tale prognosi che Benjamin intende verificare attraverso l'arte, o meglio attraverso «lo sviluppo dell'arte nelle attuali condizioni di produzione». ³ La conclusione dell'opera consegnata nell'altro paratesto, la *postilla*, ce ne dà la conferma quando al termine di un *iter* dimostrativo essenzialmente incentrato sul cinema Benjamin, riprendendo il linguaggio marxista, oppone l'estetizzazione della politica, compiuta da un fascismo che organizza le «masse proletarizzate senza però intaccare i rapporti di proprietà di cui esse perseguono l'eliminazione», ⁴ al comunismo che risponde all'estetizzazione fascista con il suo contrario, ovvero con «la politicizzazione dell'arte». ⁵ La riproducibilità tecnica, che segna la nuova epoca in cui è entrata l'arte, e di cui il cinema è la massima espressione, può dunque dar vita a una forma di controllo delle masse popolari simile a quello operato dal fascismo oppure, se messo al servizio di altri ideali, esso può servire all'emancipazione di queste stesse masse. In entrambi i casi, comunque, l'arte ha perso la sua funzione artistica per assumere una nuova funzione politica.

Che Benjamin voglia dimostrare l'evoluzione della funzione dell'arte è quanto emerge chiaramente dal § 4 del suo testo dove delinea rapidamente una storia dell'arte scandita in quattro momenti: religioso o rituale, estetico, metafisico o teologico e, infine, politico:

Le opere d'arte più antiche sono nate, com'è noto, al servizio di un rituale, dapprima magico, poi religioso. Ora, riveste un significato decisivo il fatto che questo modo di esistenza, avvolto

presente nella sua biblioteca: Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, [1966] 1988, d'ora in avanti abbreviato nel testo in *L'opera d'arte* e citato in nota con la sigla OA. Questa versione viene considerata come «terza edizione». Per le citazioni della «seconda stesura» ci riferiamo a WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, a cura di Fabrizio Desideri, traduzione di Massimo Baldi, Roma, Donzelli, 2012. Questa edizione delle tre versioni comprende la prima traduzione italiana dell'unica versione pubblicata da Benjamin mentre era in vita, in traduzione francese, nella primavera del 1936, sulla *Zeitschrift für Sozialforschung*. Il volume comprende una nota che ricostruisce l'intricata vicenda dell'elaborazione e della pubblicazione del testo benjaminiano e che giustifica la scelta di presentare come «seconda versione» quella che compare nell'edizione delle opere complete di Benjamin come «prima stesura» cfr. WALTER BENJAMIN, *Scritti 1934-1937*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di Enrico Gianni con la collaborazione di Hellmut Riediger, Torino, Einaudi, 2004, pp. 271-303.

¹ OA, p. 19.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, p. 46.

⁵ Ivi, p. 48.

da un'aura particolare, non possa mai staccarsi dalla sua funzione rituale [...] Il culto profano della bellezza, che si configura con il Rinascimento per poi restare valido lungo tre secoli, dà a riconoscere chiaramente quei fondamenti, una volta scaduto questo termine, al momento del primo serio scuotimento da cui sia stato colpito. Vale a dire: quando, con la nascita del primo mezzo di riproduzione veramente rivoluzionario, la fotografia (contemporaneamente al delinearsi del socialismo), l'arte avvertì l'approssimarsi di quella crisi che passati altri cento anni è diventata innegabile, essa reagì con la dottrina dell'arte per l'arte, che rappresenta una teologia dell'arte [...] Tenere conto di queste connessioni è indispensabile per un'analisi che abbia a che fare con l'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica. Perché esse prefigurano una scoperta decisiva per questo ambito: la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa per la prima volta nella storia del mondo quest'ultima dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale. [...] Al posto della sua fondazione nel rituale s'instaura la fondazione su un'altra prassi: vale a dire il suo fondarsi sulla politica.¹

La riproducibilità tecnica è agli occhi di Benjamin, dunque, un fattore di emancipazione dell'arte. Essa la affranca da un'esistenza *parassitaria* nell'ambito del rituale ovvero del religioso che perdura, *mutatis mutandis*, per tutta la modernità. Quando appare chiaro che l'arte ha perso, per quanto secolarizzato, il proprio valore rituale essa reagisce attraverso un processo che potremmo definire di immanentizzazione, vale a dire preservando il valore rituale o religioso ma facendone qualcosa di auto-referenziale: l'arte come religione di se stessa, l'arte per l'arte appunto, con la sua variante estrema, teologico-negativa, «nella forma dell'idea di un'arte "pura"».²

Come noto il rivelatore della crisi generata dalla possibilità della riproduzione tecnica è la perdita dell'aura dell'opera d'arte, vale a dire della sua autenticità e unicità. Quando Benjamin afferma che «la tecnica della riproduzione [...] sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione»,³ intende dire che perdendo il proprio involucro di autenticità e unicità, l'opera non ha più bisogno di essere tramandata, non ha più bisogno di una tradizione che ne garantisca la sopravvivenza nella storia. Affinché la sua sopravvivenza sia garantita è sufficiente riprodurla con la conseguenza assolutamente rivoluzionaria che l'opera non solo non ha più bisogno di vestali e di trasmettitori ma che si libera anche delle sedimentazioni culturali e storiche che produceva su di essa la tradizione. Nell'era della riproducibilità tecnica non solo abbiamo «al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi»⁴ ma la riproduzione, venendo «incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione», «attualizza il riprodotto».⁵ Riproduzione e attualizzazione sono i fattori del «violento rivolgimento che investe ciò che viene tramandato».⁶ Ma contrariamente a certa vulgata benjaminiana lungi dall'essere puramente negativo, esso è solo «l'altra faccia della crisi attuale e dell'attuale rinnovamento dell'umanità [...] il suo significato sociale, anche nella sua forma più positiva, e anzi proprio in essa, non è pensabile senza quella distruttiva, catartica: la liquidazione del valore tradizionale dell'eredità culturale».⁷ E l'agente più potente di tutto ciò è naturalmente il cinema.

Come abbiamo precedentemente sottolineato l'approccio estetico benjaminiano all'opera d'arte pone l'accento non tanto sulla rappresentazione quanto sulla percezione.

¹ Ivi, p. 26.

² *Ibidem*.

³ Ivi, p. 23.

⁴ Ivi, p. 23.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

Ma la percezione, come viene spiegato al § 3 in riferimento agli studi di Riegl e Wickhoff, è a sua volta il rivelatore di una trasformazione sociale. E questa, osserva Benjamin, consiste «nella sempre maggiore importanza delle masse nella vita attuale». ¹ Il presupposto sociale del decadimento dell'aura, ovvero dell'epocale mutazione della funzione dell'arte, è l'emergenza della massa come dato sociale. Quello che Benjamin non dice esplicitamente è che tale emergenza corrisponde, di fatto, anche all'imporsi dell'esigenza o volontà delle masse. La volontà delle masse non è quella di essere tenute a distanza dalle cose. Al contrario esse vogliono essere coinvolte, osemremmo dire democraticamente, in ogni aspetto della vita sociale il che presuppone il superamento di quelle forme tradizionali di gerarchizzazione e di verticalità tutte fondate sulla sacralizzazione e la distanza. È questo che il filosofo esprime dicendo che «rendere le cose, spazialmente e umanamente, *più vicine* è per le masse attuali un'esigenza vivissima, quanto la tendenza al superamento dell'unicità di qualunque dato mediante la ricezione della sua riproduzione». ²

Tocchiamo qui il punto centrale dell'analisi estetica benjaminiana che tende a unire in una serie di condizionamenti reciproci come in uno stesso articolato fenomeno, emergenza delle masse, specificità delle loro modalità percettive e adeguamento degli strumenti estetici a questa nuova forma di percezione:

La liberazione dell'oggetto dalla sua guaina, la distruzione dell'aura sono il contrassegno di una percezione la cui *sensibilità per ciò che nel mondo è dello stesso genere* è cresciuta a un punto tale che essa, mediante la riproduzione, attinge l'uguaglianza di genere anche in ciò che è unico. Così, nell'ambito dell'intuizione si annuncia ciò che nell'ambito della teoria si manifesta come un incremento dell'importanza della statistica. L'adeguazione della realtà alle masse e delle masse alla realtà è un processo di portata illimitata sia per il pensiero sia per l'intuizione. ³

La società di massa genera una «realtà di massa» la quale si propone ad essa attraverso una serie di mezzi tecnici atti a soddisfare i meccanismi percettivi propri di tale nuova società. Sorta sulle ceneri dell'aura, vale a dire dell'unicità, dell'autenticità e del culto religioso per ciò che era ammantato di tali caratteristiche, la società di massa converte il quantitativo in qualitativo sancendo l'avvento del regno del tutto e subito per tutti, per così dire, con relativa indifferenziazione o stemperamento delle qualità individuali e specifiche. Il cinema è il mezzo espressivo in cui si celebra l'avvento di questa nuova società: esso soddisfa l'esigenza delle masse «a impossessarsi dell'oggetto da una distanza il più possibile ravvicinata nell'immagine» ⁴ poiché il mondo intero è reso potenzialmente disponibile attraverso la rappresentazione cinematografica. Inoltre, il cinema corrisponde al nuovo canone percettivo che sostituisce all'unicità e alla durata la labilità e la ripetibilità.

Queste considerazioni sull'analisi estetica condotta da Benjamin in una prospettiva prevalentemente sociologica bastano a delineare una prima, profonda divergenza con la teoria pasoliniana. A prescindere dalle numerose ed evidenti differenze di contesto e di approccio ciò che balza agli occhi è l'opposta funzione estetica attribuita all'immagine del cinema. Con una formula potremmo dire che mentre per Benjamin

¹ Ivi, p. 25.

² Ivi, p. 25.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

il film è l'espressione artistica che sancisce il decadimento dell'aura, per Pasolini esso è lo strumento attraverso il quale ogni elemento della realtà può essere riavvolto in quella guaina di unicità e autenticità che è l'aura benjaminiana.

Come noto, Pasolini non affronta la questione del cinema dal punto di vista di una storia della percezione, semmai da un'angolatura linguistica. E tuttavia anch'egli pone in una prospettiva storica e sociologica il linguaggio che costituisce il cinema. Ma mentre Benjamin, con un occhio a Hegel, ricostruisce una storia della percezione a partire dall'evoluzione delle funzioni dell'arte nella storia dell'umanità, Pasolini si limita alla storia dell'Italia e alla propria esperienza artistica di poeta confrontato con la grande crisi socio-linguistica che conosce questo paese attorno agli anni sessanta del xx secolo. Su questa crisi Pasolini interviene in tante occasioni e la analizza in modo sistematico nella prima sezione di *Empirismo eretico*. In *Nuove questioni linguistiche* egli descrive l'avvento di un «fatto storico d'una importanza in qualche modo superiore a quella dell'unità italiana del 1870» ovvero l'emergenza di una «nuova stratificazione linguistica, la lingua tecnico-scientifica», la quale

non si allinea secondo la tradizione con tutte le stratificazioni precedenti, ma si presenta come omologatrice delle altre stratificazioni linguistiche e addirittura come modificatrice all'interno dei linguaggi. Ora, «il principio dell'omologazione» sta evidentemente in una nuova forma sociale della lingua – in una cultura tecnica anziché umanistica – e il « principio della modifica» sta nell'escatologia linguistica, ossia nella tendenza alla strumentalizzazione e alla comunicazione. E questo per esigenze sempre più profonde di quelle linguistiche, ossia politico-economiche.¹

Come per Benjamin anche per Pasolini la tecnica è al centro della crisi che descrive. «Il fenomeno tecnologico, aggiunge, investe come una nuova spiritualità, dalle radici, la lingua in tutte le sue estensioni, in tutti i suoi momenti e in tutti i suoi particolarismi». ² Ma proprio perché si situa sul piano linguistico e non su quello strutturale della percezione, Pasolini vede nella nuova escatologia linguistica prodotta dalla tecnica una sfida per il poeta più che la condizione ineluttabile di ogni fare artistico.

In seno a questa nuova realtà linguistica l'artista dovrà lottare per difendere l'espressività, ovvero la poesia, contro:

la «comunicatività» del mondo della scienza applicata, dell'eternità industriale, [che] si presenta [...] come strettamente pratica. E quindi mostruosa. Nessuna parola avrà senso che non sia funzionale entro l'ambito della necessità: sarà inconcepibile l'espressione autonoma di un sentimento «gratuito» [...] Il determinismo linguistico sarà dunque la caratteristica della comunicatività tecnologica.³

E a tale «determinismo linguistico» corrisponde di fatto una restrizione della libertà dell'individuo. Se per Benjamin la riproducibilità tecnica può essere in sé fattore di emancipazione nella società di massa, per Pasolini l'era della comunicatività propria al mondo dell'«eternità industriale» genera un determinismo che è possibile contrastare solo stravolgendo la finalità del linguaggio della tecnologia, per questo: «il fine della lotta del letterato sarà l'espressività linguistica: che viene radicalmente

¹ *Empirismo eretico*, sIA 1, p. 1264.

² *Ibidem*.

³ Ivi, p. 1285.

a coincidere con la libertà dell'uomo rispetto alla sua meccanizzazione». ¹ Si tratta di una lotta da condurre dall'interno, appropriandosi dei nuovi linguaggi tecnologici e rivolgendoli contro la loro finalità propria. Il cinema, in quanto espressione caratteristica della società della comunicatività tecnologica, è quindi il luogo in cui deve affermarsi la lotta del poeta per l'espressività. Linguaggio eminentemente comunicativo il cinema può, attraverso l'arte, cambiare completamente di segno e rivelarsi tanto espressivo, poetico, quanto potevano esserlo i segni dei primi poeti dell'umanità.

Ma in che modo il cinema potrebbe rivelarsi un'arma per la lotta del poeta contro il linguaggio comunicativo della società tecnologica? Senza addentrarci nella ben nota teoria pasoliniana del cinema come lingua della realtà, ² diciamo soltanto che esso può rivelarsi tale per le sue incomparabili potenzialità mimetiche. L'espressività, la poesia, stanno per Pasolini nella realtà stessa e il cinema è lo strumento che rende infine possibile ciò che l'arte ha da sempre perseguito ovvero la cattura della poesia della realtà. Alla fine di quello che descrive come il proprio «stravagante» discorso sul cinema, il poeta-cineasta conclude:

mi ci è voluto il cinema per capire una cosa enormemente semplice, ma che nessun letterato sa. Che la realtà si esprime da sola; e che la letteratura non è altro che un mezzo per mettere in condizione la realtà di esprimersi da sola quando non è fisicamente presente. Cioè la poesia non è che una evocazione, e ciò che conta è la realtà evocata che parla da sola al lettore, come ha parlato da sola all'autore. ³

Ora se la poesia è la realtà evocata, la letteratura e i linguaggi simbolici sono un mezzo indiretto per compiere tale evocazione mentre il cinema la realizza direttamente. Potenzialmente non vi è dunque nulla di più poetico del linguaggio cinematografico appunto perché in grado di rompere ogni tipo di convenzione simbolica e attingere alla qualità individuale di ogni cosa. Contrariamente a Benjamin che, come abbiamo visto, considera il cinema come un'arte «quantitativa» che stempera l'individuale nel generale, Pasolini vi vede un'arte che celebra la qualità individuale e che, superando ogni barriera simbolica, attinge a quella «magica» capacità figurale che possedevano i primi linguaggi umani:

E ancora: nella realtà non c'è l'albero: c'è il pero, il melo, il sambuco, il cactus, ma non c'è l'albero. Così il cinema non potrà «riprodurre» (scrivere) un albero: riprodurrà un pero, un melo, un sambuco, un cactus ma non un albero. Esattamente come nelle lingue primitive cuneiformi. Dunque, la lingua del cinema, che è il prodotto di una tecnica giunta a determinare un'epoca umana, appunto perché tecnica, ha forse qualche punto di contatto con l'empirismo dei primitivi? Ecc. ecc. La scrittura riprende dunque, col cinema, la sua «natura segnica» e riacquista l'arcaica «natura figurale»? Che relazione c'è tra l'empirismo, dovuto a necessità fisiche, dell'uomo delle caverne, e l'empirismo, dovuto a necessità tecnico-produttive, dell'uomo contemporaneo? Il segno, col cinema – l'im-segno –, riacquista la sua

¹ Ivi, p. 1269.

² La concezione pasoliniana del cinema non assume il carattere di una teoria sistematica. Essa si precisa a partire da una serie di relazioni presentate alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro tra il 1965 e il 1967. Gli interventi pasoliniani vennero pubblicati in rivista e in un secondo momento raccolti nella sezione di *Empirismo eretico* dedicata al cinema che riunisce però anche altri testi. Per una ricostruzione dell'iter editoriale delle relazioni presentate da Pasolini a Pesaro cfr. *Note e notizie sui testi*, s.l.a II, pp. 2962-2971.

³ *Empirismo eretico*, s.l.a I, p. 1420.

arcaica forza del suggerire eideticamente, attraverso la violenza fisica della sua riproduzione della realtà?¹

Si tratta ovviamente di domande retoriche. Il poeta sa che la scelta di passare dalla scrittura letteraria al cinema costituisce per lui un caso di modernità estrema che è anche una forma di regresso:

Ho detto che faccio il cinema per vivere secondo la mia filosofia cioè la voglia di vivere fisicamente sempre al livello della realtà, senza l'interruzione magico-simbolica del sistema di segni linguistico. Ma quali orrendi peccati comporta tale filosofia? Ho fatto per essa i nomi di «azione», di «irrazionalismo», di «pragmatismo», di «religione»: tutti quelli che io so essere i dati più negativi e pericolosi della mia civiltà. I dati stessi, per es., di certo fascismo!! Dovrò rendere conto, nella valle di Giosafat, della debolezza della mia coscienza davanti alle attrazioni, che si identificano, della tecnica e del mito?²

La «modernità estrema» del cinema è vista pertanto non come il superamento di una fase rituale e religiosa dell'arte ma piuttosto come il mezzo per riportare in una società di massa dominata dall'imperativo pratico e utilitaristico, che si traduce linguisticamente e socialmente nel determinismo della comunicatività, il mistero religioso e sacrale di un senso disancorato da ogni finalità predefinita. L'espressione cinematografica è dunque il luogo in cui la realtà può rivivere nella sua unicità e autenticità al di là di ogni convenzione, essa è il luogo in cui le cose possono ritrovare l'aura demolita dalla società tecnologica di massa.

Evocando alcune affermazioni di Séverin-Mars e di Alexandre Arnoux, sempre in riferimento alla mutata funzione dell'arte, Benjamin scriveva:

È molto istruttivo osservare come lo sforzo di far rientrare il cinema nell'*arte* costringa tutti questi teorici ad attribuirgli, con una pervicacia senza precedenti, quegli elementi culturali che non ha. Eppure, all'epoca in cui venivano pubblicate queste elucubrazioni, esistevano già opere come *Una donna di Parigi* e *La febbre dell'oro*. Ciò non impedisce ad Abel Gance di ricorrere alla comparazione con i geroglifici, e Séverin-Mars parla del cinema come si potrebbe parlare delle pitture del Beato Angelico. È caratteristico che, anche oggi, specialmente certi autori reazionari cerchino il significato del film nella stessa direzione; se non addirittura nel sacrale, perlomeno nel sovranaturale.³

È molto probabile che leggendo queste righe di Benjamin, se mai le ha lette, Pasolini si sia riconosciuto in uno dei teorici elucubranti e reazionari stigmatizzati dal filosofo tedesco. Non solo, come Abel Gance, Pasolini compara come abbiamo visto il cinema a una forma di scrittura primitiva, ma il senso della ricerca stilistica del poeta-cineasta, così come ebbe a dichiarare a Jean Duflot, stava precisamente nella sua

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 a 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.⁴

¹ *Ibidem*.

² *Battute sul cinema*, in *Empirismo eretico*, sIA I, p. 1554. Si tratta del testo di un'intervista pubblicata sul primo numero di «Cinema e Film», uscito nell'inverno 1966-67, in cui Pasolini presenta la propria concezione del cinema come lingua della realtà distinguendo il piano linguistico da quello poetico e stilistico proprio alla realizzazione concreta dei film.

³ oA, p. 30.

⁴ *Il sogno del centauro*, sps, p. 1494.

2. Il chirurgo e il mago

La perdita dell'aura, spiega più volte Benjamin, è la perdita dell'*hic et nunc* ovvero dell'individuabilità e dell'autenticità dell'opera. Il paragone attraverso il quale il filosofo cerca di rendere evidente il modo in cui l'*hic et nunc* scompare nel cinema è quello con il teatro. L'attore teatrale è fisicamente presente sulla scena, è dunque situato e situabile nel tempo e nello spazio, e inoltre interagisce col pubblico in una stessa unità spazio-temporale. In altri termini non vi sono mediazioni tra l'attore teatrale e il suo spettatore al contrario di quanto avviene con il cinema dove il rapporto tra attore e pubblico è necessariamente mediato dalla macchina. Nell'ambito di tale mediazione, l'attore perde, in buona misura, l'autorialità della propria interpretazione che viene trasferita parte alla macchina e all'operatore che la manovra e parte, infine, all'autore del montaggio del film. Lo spettatore, a sua volta, «s'immersedima all'interprete soltanto immedesimandosi all'apparecchio»¹ ma di fatto, per Benjamin che riprende su questo punto alcune osservazioni di Brecht, ciò implica la perdita della possibilità stessa di un'immersedimazione classicamente fondata sul carattere e la psicologia del personaggio. Nel film, la centralità della macchina, riconfigura interamente il ruolo dell'attore che non è più apprezzato per le proprie capacità interpretative ma in funzione della sua capacità di conformarsi alle esigenze e alle potenzialità della macchina, una capacità tecnica per così dire o attitudinale e comunque sia non una capacità artistica:

Così cresce costantemente l'importanza delle prove volte a stabilire le attitudini professionali. In queste prove professionali si verificano frammenti della prestazione dell'individuo. La ripresa cinematografica e la prova di attitudine professionale nascono dallo stesso grembo, costituito dagli esperti. Il direttore di scena negli studi cinematografici, occupa esattamente la stessa posizione che nelle prove professionali è occupata dal direttore dell'esperimento.²

L'attore deve semplicemente servire a una funzione e per questa è testato, valutato e non è certo questo, conclude Benjamin, «un atteggiamento a cui possano venir sottoposti dei valori culturali».³ Ma la conseguenza più importante di tale atteggiamento è l'oggettivazione e la derealizzazione dell'attore. Oggettivazione in quanto, scrive il filosofo citando Arnheim, il cinema «tratta l'attore alla stregua di un attrezzo, che viene scelto in base a determinate caratteristiche e ... sistemato al posto giusto».⁴ E derealizzazione perché, aggiunge citando *Si gira...* di Pirandello, «gli attori avvertono confusamente [...] che il loro corpo è quasi sottratto, soppresso, privato della sua realtà [...] giuoco d'illusione su uno squallido pezzo di tela...».⁵ Sembra difficile immaginare descrizione più precisa del carattere anti-mimetico del cinema. E quello che è vero dell'uomo, dell'attore e delle sue azioni, puro giuoco di illusioni, di effetti di regia e di montaggio, lo è di tutta la realtà filmata. La natura è illusionistica, «una natura di secondo grado»:

nello studio cinematografico l'apparecchiatura è penetrata così profondamente dentro la realtà che l'aspetto puro di quest'ultima, l'aspetto libero dal corpo estraneo dell'apparec-

¹ OA, pp. 29-30.

² OA, nota 17, p. 52.

³ Ivi, p. 32.

⁴ Ivi, p. 33.

⁵ Ivi, p. 32.

chiatura è il risultato di uno speciale procedimento, cioè della ripresa mediante la macchina disposta in un certo modo e del montaggio di questa ripresa insieme con altre riprese di questo genere. Quell'aspetto della realtà che rimane sottratto all'apparecchio è diventato così il suo aspetto più artificioso e la vista sulla realtà immediata è diventata una chimera nel paese della tecnica.¹

La realtà che si sottrae all'apparecchio diventa paradossalmente quella più artificiosa e ogni vista sulla realtà è comunque sempre mediata dall'artificio. Che la riproduzione cinematografica della realtà non possa assolutamente avvenire su basi mimetiche è del resto confermato dall'opposizione netta tra pittura e cinema condotta attraverso la doppia analogia pittore-mago e operatore-chirurgo:

il mago e il chirurgo si comportano rispettivamente come il pittore e l'operatore. Nel suo lavoro, il pittore osserva una distanza naturale da ciò che gli è dato, l'operatore invece penetra profondamente nel tessuto dei dati. Le immagini che entrambi ottengono sono enormemente diverse. Quella del pittore è totale, quella dell'operatore è multiformemente frammentata, e le sue parti si compongono secondo una legge nuova.²

Una legge che riconfigura la percezione dello spazio e del tempo, avendo il cinema fatto esplodere «con la dinamite dei decimi di secondo» i limiti spazio-temporali entro i quali si manteneva prima la conoscenza della realtà. È ciò che sottolineano le considerazioni sulle dilatazioni realizzate con i primi piani e sulle alterazioni dinamiche generate dall'uso del rallentatore in grado di creare effetti «sovranaturali»³ e di rivelare un mondo invisibile, nascosto, che sta col mondo visibile nello stesso rapporto in cui l'inconscio sta alla coscienza: sicché si capisce «come la natura che parla alla cinepresa sia diversa da quella che parla all'occhio».⁴ Per questo l'immagine cinematografica possiede un carattere analitico che «comporta una tendenza a promuovere la vicendevole compenetrazione tra l'arte e la scienza».⁵ Quanto all'interpretazione dell'immagine, essa non può riposare certo su quella «fantasticheria contemplativa liberamente divagante»⁶ che si addice all'arte mimetica e in primo luogo alla pittura. Il montaggio, spiega infatti il filosofo, guida in modo preciso e impellente la lettura poiché «l'interpretazione di ogni singola immagine appare prescritta dalla successione di tutte quelle che sono già trascorse».⁷

In una nota alla seconda versione de *L'Opera d'arte*, Benjamin indica nella *mimesis* «il fenomeno originario di ogni attività artistica»⁸ ma proprio perché colui che imita finge il proprio oggetto ovvero gioca a essere quell'oggetto, «nella mimesis sono sopiti, ripiegati l'uno nell'altro come cotiledoni, entrambi i lati dell'arte: apparenza e gioco».⁹ In una prima, lunga fase storica dell'umanità, quella della prima tecnica, spiega Benjamin, ha prevalso il procedimento magico dell'apparenza. Oggi però l'apparenza è deperita e di conseguenza l'aura è decaduta lasciando libero il campo al gioco, spazio inesauribile di tutti i procedimenti sperimentali della seconda tecnica nei quali, aggiunge citando Ramuz, la scienza svolge un ruolo centrale. Ora, con il

¹ Ivi, p. 37.

² Ivi, p. 38.

³ Ivi, p. 41.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 40.

⁶ Ivi, p. 29.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni*, a cura di Fabrizio Desideri, Roma, Donzelli, 2012, p. 70.

⁹ Ivi, p. 71.

cinema «si è aperto lo spazio di gioco più vasto. In esso il momento dell'apparenza è completamente indietreggiato a favore del momento del gioco».¹

Se per Benjamin, come abbiamo visto, il superamento della *mimesis* è iscritto nel «coappartenersi di percezione auratica e risposta mimetica»² e costituisce per questo una svolta epocale, per Pasolini, al contrario, il cinema è l'astrazione linguistica (saussurianamente una *langue*) attraverso la quale egli presuppone che la realtà abbia una struttura e che questa sia linguistica. In quanto insieme di «im-segni» la realtà è dunque un linguaggio. È ciò che fa dire a Pasolini che «in realtà noi il cinema lo facciamo vivendo, cioè esistendo praticamente, cioè agendo. L'intera vita, nel complesso delle sue azioni è un cinema naturale e vivente: in ciò, è linguisticamente l'equivalente della lingua orale nel suo momento naturale o biologico».³ A riprova del carattere linguistico della realtà Pasolini, del resto, invoca le forme di pensiero visivo o audiovisivo che sono la memoria, il sogno ecc. che costituiscono altrettanti abbozzi di un «monologo cinematografico».⁴ Ora, tali elementi del linguaggio della realtà o dell'azione hanno trovato nel cinematografo un mezzo tecnico di riproduzione che non è altro «che il momento 'scritto' di una lingua naturale e totale, che è l'agire nella realtà [...] simile alla convenzione della lingua scritta rispetto alla lingua orale».⁵

In altri termini, lungi dal concepire il cinema come l'espressione tecnico-artistica dell'alterazione della millenaria condizione primo-naturale dell'uomo giunto all'epoca della realtà di massa, Pasolini relativizza fin quasi all'annullamento le proprietà tecniche e le potenzialità sperimentali del cinematografo arrivando a sostenere che, in quanto mera tecnica audiovisiva, esso è soltanto un veicolo che ci consente di capire che il cinema non è nella macchina ma nella realtà:

L'avvento delle tecniche audiovisive, come lingue, o quanto meno, come linguaggi espressivi, o d'arte, mette in crisi l'idea che probabilmente ognuno di noi, per abitudine, aveva di una identificazione tra poesia – o messaggio – e lingua. Probabilmente, invece – come le tecniche audiovisive inducono brutalmente a pensare – ogni poesia è translinguistica. È un'azione «deposta» in un sistema di simboli, come in un veicolo, che ridiviene azione nel destinatario, non essendo quei simboli che dei campanelli di Pavlov. Da ciò deriva inevitabilmente l'idea – nata per l'appunto dal cinema, ossia dallo studio dei modi che il cinema ha di riprodurre la realtà – che la realtà non sia, infine, che del cinema in natura. Il cinema, intendo, non come convenzione stilistica, ossia, tendenzialmente come cinema muto, ma il cinema in quanto tecnica audiovisiva.⁶

Insomma, mentre Benjamin guarda al cinema come a uno strumento tecnico-scientifico che apre su una realtà di tipo nuovo, per lo più impercettibile agli occhi, e produttore di una nuova forma d'arte che non ha nulla delle proprietà mimetiche e culturali proprie dell'arte classica, Pasolini si accosta al cinema *en poète*, concentrandosi su come sfruttare lo strumento tecnico al fine di potenziare una ricerca poetica che rimane più che mai fedele ai principi mimetici e auratici dell'arte clas-

¹ *Ibidem.*

² Fabrizio Desideri, *I modern times di Benjamin*, in WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, cit., p. xxxII. Su questo punto cfr. anche FABRIZIO DESIDERI, MASSIMO BALDI, *Benjamin*, Roma, Carocci, 2010, pp. 157-58.

³ *Empirismo eretico*, SLA I, p. 1514.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Empirismo eretico*, SLA I, pp. 1504-1505.

sica. Da una parte il filosofo che guardando alle rovine della pittura e della scultura si proietta nella realtà tecnologicamente aumentata della seconda natura, dall'altra il poeta che vede nella tecnologia del cinematografo lo strumento per riformulare il principio classico dell'*ut pictura poësis*. Che Pasolini guardi al cinema attraverso il filtro di un'arte che per Benjamin è ormai deperita è del resto un dato che traspare dalla funzione mediatrice che svolge la pittura nel modo che ha l'artista di accostarsi al cinema e di costruire stilisticamente le inquadrature dei propri film.¹ Si tratta di un approccio chiaramente rivendicato dal cineasta e che può essere difficilmente contestato. Così, descrivendo l'importanza delle arti figurative nella conduzione del proprio lavoro di regista, Pasolini dichiara:

[Il] mio gusto cinematografico non è di origine cinematografica, ma figurativa. Quello che io ho in testa come visione, come campo visivo, sono gli affreschi di Masaccio, di Giotto che sono i pittori che amo di più, assieme a certi manieristi (per esempio il Pontormo). E non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni di figure al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica, trecentesca, che ha l'uomo come centro di ogni prospettiva. Quindi, quando le mie immagini sono in movimento, sono in movimento un po' come se l'obiettivo si muovesse su loro sopra un quadro; concepisco sempre il fondo come il fondo di un quadro, come uno scenario, e per questo, lo aggredisco sempre frontalmente. E le figure si muovono su questo sfondo sempre in maniera simmetrica, per quanto è possibile: primo piano contro primo piano, panoramica di andata contro panoramica di ritorno, ritmi regolari (possibilmente ternari) di campi, ecc. ecc. Non c'è quasi mai un accavallarsi di primi piani e di campi lunghi. Le figure in campo lungo sono sfondo e le figure in primo piano si muovono in questo sfondo, seguite da panoramiche, ripeto, quasi sempre simmetriche, come se io in un quadro – dove, appunto, le figure non possono essere che ferme – girassi lo sguardo per vedere meglio i particolari. Sicché la mia macchina da presa si muove su fondi e figure sentiti sostanzialmente come immobili e profondamente chiaroscurati.²

Sembra difficile immaginare contraltare più preciso alle considerazioni benjaminiane sull'alterazione dell'unità spazio-temporale prodotta dal cinematografo. I movimenti con la macchina che descrive qui Pasolini assomigliano a quelli della mano di un pittore che passa il pennello sulla tela. La visione che produce la cinepresa non ha nulla della penetrazione chirurgica e movimento e durata non esplodono sotto l'azione dei «decimi di secondo». Da *Accattone* a *Teorema*, da *Mamma Roma* a *Appunti per un'orestiade africana* è del resto facile constatare il ruolo svolto dalla mediazione pittorica nella maniera di filmare del poeta. In Pasolini la tecnica non celebra la realtà di massa ma le resiste, alla «ricezione nella distrazione», all'«effetto di shock» e all'«esaminatore distratto» benjaminiani, Pasolini oppone la fissità contemplativa di una pittura tanto più sorprendente che i segni che la compongono sono direttamente prelevati dalla realtà: al cinema come desacralizzazione e decadimento dell'aura

¹ È appena il caso di ricordare l'importanza di Roberto Longhi nell'integrazione che opera Pasolini dell'elemento pittorico nella propria poetica cinematografica. Su questo punto, cfr. Pier Paolo Pasolini, *Roberto Longhi «Da Cimabue a Morandi»*, in *Descrizioni di descrizioni*, SLA II, cit., pp. 1977-1982; ci sia consentito rinviare anche a DAVIDE LUGLIO, «Parole inadatte a esprimere cose che non son nate come concetti: Longhi relais de la «manière italienne»», «Poetiche», anno 2016, 1, pp. 61-72. Sul ruolo mediatore del pittorico nel cinema di Pasolini, cfr. PAOLO DESOGUS, *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 40-50.

² *Diario al registratore*, «Il Giorno», 20 maggio 1962, RR II, p. 1846.

il poeta oppone la cinematografia come contemplazione e sacralizzazione di ogni elemento della realtà.

3. Arte e politica

Quanto detto finora sul diverso approccio della tecnica cinematografica possiede naturalmente anche un risvolto politico alla luce del quale è di nuovo possibile misurare la distanza che separa Benjamin da Pasolini. Poiché per il primo la questione estetica è incentrata sul problema della percezione umana nella società di massa, ciò che lo interessa principalmente sono meno gli aspetti formali dell'opera che l'uomo nel suo mutato rapporto pratico alla realtà. Come è stato osservato, Benjamin non studia l'immagine cinematografica o i suoi effetti ma «il modo in cui questo nuovo *medium* tecnico modifica il rapporto che la massa intrattiene con se stessa, vale a dire il modo in cui contribuisce a modificare la percezione sensibile umana».¹ La percezione auratica, contemplativa, è nell'epoca della riproducibilità tecnica superata da quella che Benjamin chiama percezione tattile. «La fruizione tattile, – osserva il filosofo nella seconda stesura de *L'opera d'arte* – non avviene tanto sul piano dell'attenzione quanto su quello dell'abitudine»:

Si confronti la tela su cui viene proiettato il film con la tela su cui si trova il dipinto. L'immagine sulla prima si trasforma, quella sulla seconda no. La seconda invita l'osservatore alla contemplazione; di fronte ad essa può abbandonarsi al proprio flusso di associazioni. Non può farlo invece di fronte alla ripresa cinematografica. Non appena egli l'ha colta con l'occhio, questa si è già mutata. Essa non può essere fissata. Il flusso di associazioni di colui che la osserva viene interrotto subito dalla sua trasformazione. Su ciò si fonda l'effetto di choc del film, il quale come ogni effetto di choc vuole essere afferrato da un'accresciuta presenza di spirito. Il film è la forma d'arte corrispondente all'accentuato pericolo di vita in cui vivono gli uomini d'oggi. Esso corrisponde a profonde trasformazioni dell'apparato percettivo – trasformazioni come quelle vissute, sulla scala dell'esistenza privata, da ogni passante nel traffico metropolitano, come quelle vissute, su scala storico-mondiale, da ogni uomo che combatte contro l'attuale ordinamento sociale.²

Il cinema, dunque, svolge una funzione di «training del sensorio capace di addestrare le collettività a far fronte ai 'compiti nuovi' e alle 'profonde modificazioni dell'appercezione' provocate dal rapido susseguirsi di immagini sempre diverse e inaspettate, da una dispersione che impedisce la concentrazione».³ L'immagine cinematografica pertanto non è presa in considerazione per il suo valore estetico-visivo ma per la sua portata estetico-pratica. È a questo livello che essa svolge una duplice funzione politica. In un caso, quello propagandistico dei regimi totalitari, ad esempio, essa può contribuire «al mascheramento ideologico dello sfruttamento delle masse»;⁴ ma essa può anche, al contrario, in particolare grazie al «montaggio (che disperde la realtà in

¹ Anne BOISSIÈRE, « *La reproductibilité technique chez Walter Benjamin* », *déméter* [En ligne], Textes, Articles, Thématiques, La copie, mis à jour le: 24/12/2014, URL: <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=158>. La traduzione è nostra.

² Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, cit., p. 86. Parte di questa nota, inserita nella seconda versione, è presente nella terza edizione al § 14, pp. 43-44.

³ ANDREA PINOTTI *et alii*, *Costellazioni: Le parole di Walter Benjamin*, a cura di Andrea Pinotti, Torino, Einaudi, 2018. Citiamo dall'edizione Kindle, posizione 2241.

⁴ Ivi, posizione 2247.

frammenti per poi ricomporli in una nuova unità di senso, gestibile politicamente) [...] costituire uno strumento fondamentale ai fini di una politicizzazione dell'arte». ¹ Ed è questo, secondo Benjamin, l'uso che il comunismo fa del cinematografo.

Per Pasolini la portata politica del cinema va ricercata invece su un piano linguistico-semiologico e quindi visivo. Al centro dell'estetica pasoliniana non vi è la percezione, e segnatamente quella delle masse, ma il segno e la sua rappresentazione. Ora, come osserva il poeta-cineasta:

Se si può dire che la realtà – come rappresentazione di se stessa, ossia come linguaggio – è un «cinema in natura», si può dire anche che il cinema, riproducendola, cioè divenendone il linguaggio «scritto», evidenzia quello che essa è, ne sottolinea la fenomenologia. ²

Nel passaggio dal piano della realtà e della sua trascrizione linguistica a quello dell'arte, e quindi dal cinema al film, «la prima scelta estetica di un regista è che cosa includere in un film o che cosa escludere». ³ Ora, aggiunge, le scelte estetiche sono sempre anche scelte sociali e politiche. Esempio, da questo punto di vista, è lo spazio che Pasolini concede nei propri film alla rappresentazione del corpo e, in particolare, del sesso. Ora, si chiede:

Perché io sono giunto all'esasperata libertà di rappresentazione di gesti e atti sessuali, fino, appunto, come dicevo, alla rappresentazione in dettaglio e in primo piano, del sesso? Ho una spiegazione, che mi fa comodo e mi sembra giusta, ed è questa. In un momento di profonda crisi culturale (gli ultimi anni sessanta), che ha fatto (e fa) addirittura pensare alla fine della cultura – e che infatti si è ridotta, in concreto, allo scontro, a suo modo grandioso, di due sottoculture: quella della borghesia e quella della contestazione ad essa – mi è sembrato che la sola realtà preservata fosse quella del corpo. Cioè, in pratica, la cultura mi è sembrata ridursi a una cultura del passato popolare e umanistico – in cui, appunto, la realtà fisica era protagonista, in quanto del tutto appartenente ancora all'uomo. ⁴

Naturalmente a questa prima scelta estetica – che cosa includere della realtà e che cosa escludere – se ne aggiungono altre di ordine stilistico e formale certo non prive di valore politico. Ma il fatto che Pasolini indichi nella scelta della rappresentazione il primo e principale gesto estetico e socio-politico del cineasta, precisamente in quanto evidenziazione della «fenomenologia» della realtà come linguaggio, ci dimostra quanto anche su questo piano le teorie del filosofo e del poeta faticino a incontrarsi. Se per Benjamin il cinema, in particolare attraverso il montaggio, ⁵ è strumento politico in quanto costruisce un nuovo tipo di percezione «tattile», fondata sull'abitudine e la distrazione, per Pasolini, al contrario, il valore politico del cinema sta nella capacità di renderci consapevoli della nostra percezione della realtà. E poiché la realtà: ci parla col suo linguaggio ogni giorno, trascendendo – in un «senso» ancora indefinito (è certo solo che è disperazione e contestazione furente) – i nostri significati – è bene, mi pare, piegare a questo i significati! Se non altro per porre, appunto, delle domande in opere anfibiologiche, ambigue, a canone «sospeso» (come il Brecht giustamente inteso da Barthes): ma niente affatto, in questo, disimpegnate, anzi! ⁶

¹ *Ibidem.*

² *Empirismo eretico*, SLA I, p. 1420.

³ *Tetis* in SPS, p. 258.

⁴ *Ivi*, p. 260.

⁵ Per un'analisi del valore epistemologico attribuito al montaggio nel pensiero di Benjamin cfr. Antonio Somaini, *Les possibilités du montage, Balázs, Benjamin, Eisenstein*, Paris, Mimesis France, 2012.

⁶ *Empirismo eretico*, SLA I, p. 1425.

La sospensione del significato, il «canone sospeso», è lo strumento estetico che evidenzia la polisemia della realtà, in questo è anche uno strumento politico volto a stimolare l'attenzione e lo spirito critico di chi fruisce un film, a strapparne all'abitudine e all'osservazione consuetudinaria e distratta di ciò che lo circonda. In questo, lo spettatore pasoliniano non ha nulla dello spettatore di massa.

