

Editoriale

Altro colpo di pollice ha la Bellezza

Tracce di Pasolini nell'arte contemporanea

Luciano De Fiore

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 12/07/2015. Accettato il 13/09/2015.

Long standing ideas and patterns about Pier Paolo Pasolini's work and life, once a basis of certainty by their very definition, end up becoming a source of mistake. Perhaps, we can no longer move forward in our interpretation by reasoning backwards. So, I preferred in this article to follow the fading tracks of Pasolini left by some street artists early this year –e.g. the standing poet cradling a dead Pasolini in his arms, portrayed in a life-size piece, wheat-pasted on the walls in Rome and Naples -, and in *All the World's Futures*, the Venice Biennale 2015, among the works of William Kentridge, Fabio Mauri, Fabrizio Plessi, and to be drawn by Pasolini's own voice.

1. Stracciamo Pasolini

Consapevole che – rispetto a Pasolini, come a pochi altri grandi – si è sovente in quel punto intermedio tra padronanza e incompetenza, per cui si presuppongono e si danno per note delle cognizioni senza però esser certi di averle davvero comprese, ho seguito alcune sue impronte che, nella primavera avanzata di quest'anno, sono comparse in alcune città italiane, omaggio e presagio del quarantennale della sua morte.

So che «il solo modo decente di parlare di Pasolini [...] è leggerlo»¹, fruirne le opere. Temo però di aver sviluppato anch'io negli anni una sorta di resistenza nei suoi confronti, in un senso però assai distante da quello per cui Didi-Huberman e altri hanno avvicinato il concetto a Pasolini. Piuttosto, nel segno in cui Derrida ne parlava a proposito della psicoanalisi: una specie di addomesticamento per inerzia, frutto per un verso di tanta e continuativa consuetudine², e per un altro della diffusione pervasiva nel quotidiano della terminologia pasoliniana e di una

¹ F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino 1993, p. 144.

² Personalmente, fin dalle giornate del Pincio del primo autunno del '75 e dalle riflessioni che, di lì in poi, mi hanno sempre accompagnato, affidate a scritture e corsi. Cfr. L. De Fiore, *Pasolini e l'ideologia italiana*, in «La ragione possibile», I, maggio 1990, pp. 76-104.

sorta di passiva assuefazione a taluni suoi concetti, che rischiano di finir così col valere, diceva Derrida, «come un medicinale scaduto in fondo a una farmacia»³.

Questa sorta di abitudine all'ordine del discorso pasoliniano emerge qui e là nell'uso irriflesso e spesso banalizzato di un lessico entrato, che si voglia o no, nel patrimonio culturale di molti, e di pensieri, in partenza, assai più densi. La stessa figura di Pasolini, l'immagine del suo corpo, sono entrati a far parte anch'essi, negli ultimi vent'anni, del linguaggio artistico. Non tanto e non solo nell'opera dei protagonisti del circuito e del mercato dell'arte, quanto nell'immaginario pop di graffitari e *street artist*. Non di rado cogliendone l'anima e restituendola in opere, per brevi stagioni. La particolarità di queste rivisitazioni artistiche del lascito pasoliniano sembra costituita infatti dal loro particolare rapporto col tempo: appaiono in solido, e sono destinate però a svanire nel giro di poco.

Amato, tradito, pianto, dimenticato, fin troppo ricordato, cucinato in salsa piccante come ogni buon maestro: commemorato, come su queste pagine aeree di una rivista online. Le attitudini nei suoi confronti si sommano e accavallano, nel segno del tedio, del rimpianto o dell'apoteosi. Valorizzarne aspetti (anche se quasi mai attinenti il suo più proprio, la letteratura, come rileva Walter Siti), riscoprire virtualità nel patrimonio pasoliniano di testi e immagini, è ancora lavoro sensato di chi, come gli autori dei contributi a questo fascicolo, è interessato a richiamare i molti suoi argomenti vivi. Tuttavia, sembra darsi un'asimmetria tra il richiamo frequente a Pasolini e la sua effettiva influenza, in fondo scarsa, sull'intellettualità italiana dopo di lui e ancor meno efficace sui 'valori' e comportamenti della società attuale, nel suo complesso.

Date le mie incertezze, ho preferito farmi guidare da alcune sue tenui ed effimere tracce metropolitane. Impronte, in via di sparizione, lasciate da alcuni artisti che hanno inteso restituire di recente, in immagine, l'incomoda e scandalosa (nel significato originario di ostacolo) eredità pasoliniana.

Negli ultimi anni, i muri di Roma e di Ostia, la sua sporca spiaggia, avevano già accolto opere a lui riferite. Al Pigneto, in quella via Fanfulla da Lodi del bar Necci, forse il preferito dal Pasolini di mezzo, scelta per valorizzare col suo corso longitudinale, da sud a nord, il drammatico gioco d'ombre di *Accattone*⁴; all'ex

³J. Derrida, *Resistenze. Sul concetto di analisi* (1992), trad. it. di A. Busetto e M. Di Bartolo, Napoli 2014. Indubbio il fascino particolare esercitato dalla parola resistenza sull'intellettualità, soprattutto francese (si pensi a Didi-Huberman, o a Derrida), a partire dagli anni Ottanta. In parte lo ha fatto Rebecca Comay, quando – proprio a partire da Derrida – si è ripromessa «to explore some of these other meanings of this beautiful and not-so-beautiful word: resistance» (R. Comay, *Resistance and Repetition: Freud and Hegel*, in «Research in Phenomenology», 45, 2015, pp. 237–266).

⁴«Erano giorni stupendi, in cui l'estate ardeva ancora purissima, appena svuotata un po' dentro, dalla sua furia. Via Fanfulla da Lodi, in mezzo al Pigneto, con le casupole basse, i muretti screpolati, era di una granulosa grandiosità, nella sua estrema piccolezza; una povera, umile, sconosciuta stradetta, perduta sotto il sole, in una Roma che non era Roma» (P. P. Pasolini, cit. in *Pasolini Pigneto. Il bar Necci ai tempi di Accattone*, a cura di M. Innocenti, Roma 2014, p. 8). Due intensi murali di Maupal e di Mr. Klevra, sulle pareti esterne al primo piano di due edifici dirimpetto, in via Fanfulla da Lodi, sono dedicati, l'uno, ad un primissimo piano dello sguardo di Pasolini (*L'occhio è l'unico che può accorgersi della bellezza*), scelto anche per l'immagine

cinema Impero all'Acqua Bullicante⁵; nella non lontana via Galeazzo Alessi a Tor Pignattara⁶, quartiere che fa da scena a quella sorta di lungo piano sequenza che è la passeggiata visionaria del Merda e della sua Cinzia in *Petrolio*; all'Idroscalo, dentro e sull'esterno del centro di formazione professionale intitolato al poeta⁷; e poi in diversi luoghi del centro e dei lungotevere.



Maupal (2014), *L'occhio è l'unico che può accorgersi della bellezza*

di copertina di questo numero, e l'altro ad un ritratto della giovane Madonna del *Vangelo secondo Matteo*, Piccola Maria.

⁵ Quattro grandi ritratti, realizzati con la tecnica dello stencil a più livelli da David 'Diavù' Vecchiato (2014), inquadrano l'entrata dell'edificio art déco dell'ex cinema Impero, in via dell'Acqua Bullicante 121. Oltre a Pasolini, Mario Monicelli, Anna Magnani ed i fratelli Citti. Nel maggio 2014, poco dopo la loro realizzazione, furono deturpati a colpi di mazzetta, accanitasi soprattutto sugli occhi della Magnani e di Sergio Citti: «La sofferenza della Magnani che sentivo io ora è molto più chiara a tutti con quei violenti colpi di cieca ignoranza inferti nei suoi occhi e sulle sue labbra, per cancellarli definitivamente. Lei e Sergio Citti ora mi sembrano le vittime violate di un inquietante film horror. Io, da artista, lascerei solo il sangue colante che vedo cadere dai buchi ogni volta che passo di là, quello che forse cercava di far uscire anche chi li ha colpiti» (D. Vecchiato, maniphestovecchiato.blogspot.it/ Ultimo accesso 2/11/2015).

⁶ Dove, al civico 215, un'intera facciata è occupata da *Hostia*, il murales di Nicola Verlatto che rappresenta allegoricamente Pasolini al momento della sua morte. Dall'alto Pelosi e due giornalisti si sporgono su una sorta di voragine nella quale Pasolini precipita verso il fondo, dove lo aspettano un Pier Paolo bambino rivolto a Petrarca, seduto sulle ginocchia della madre Susanna. Accanto, sulla destra, Ezra Pound, che Pasolini intervistò nel 1969.

⁷ Mauro Pallotta 'Maupal' ha dipinto nuovamente, stavolta all'interno del Centro di Formazione Professionale intitolato a Pasolini a Ostia (via Domenico Baggio 143, all'Idroscalo), il potente sguardo del poeta che già campeggia al Pigneto. Nell'occhio destro, risplende una piccola luce a forma d'Italia: «Mi sono ispirato ad un'immagine molto nota, interpretando il suo sguardo inquieto mettendo nei suoi occhi una luce con la forma dell'Italia, perché era l'unico che vedeva il bello dove apparentemente non c'era: vedeva l'Italia nella sua totalità», spiega Maupal. Sulla struttura esterna del Centro, Omino71 e Mr. Klevra hanno realizzato un altro murales che raffigura Pasolini, per metà, come quel supereroe che certamente non è stato, ma che molti si ostinano a pensare tale.

Murales di Maupal, Omino 1, del francese Žilda, di Mr. Klevra, Diavù, Aloha Oè e Nicola Verlatò avevano già segnato, qui e là, il paesaggio romano,



quando, nella tarda primavera del 2015, Napoli e Roma son state percorse come da un sogno notturno che ha disseminato sui loro muri una traccia multipla: un *collage* di Ernest Pignon-Ernest, nuova riproposizione di un tema dello stesso artista francese, impresso per la prima volta trentacinque anni fa sulla porta medioevale di Certaldo, e poi a Matera e a Napoli: la presenza-assenza di Pasolini oggi. Luoghi, già quelli di tanti anni fa, segnati dal richiamo al Pasolini del Boccaccio, del *Vangelo secondo Matteo*, del *Decameron*.

E. Pignon-Ernest (2015) via di Porta Portese

L'ultimo Pasolini ritratto da Ernest-Pignon è un Pasolini uno a uno, in jeans e giubbino di pelle che, in piedi, porta in braccio sé stesso morto. Più o meno cinquantenne, come quando fu ucciso (tendiamo a dimenticarlo, ma quando morì Pasolini era un uomo ancor giovane, di cinquantatre anni), sealigno e muscoloso, tendini e vene bene in vista. Vaghe reminiscenze manieriste, o davidiane nel braccio pendente del corpo morto, a rimembrare il tema pasoliniano per eccellenza del morto-vivo e versi che paiono antichi, come quelli di *Sonetto primaverile*: «Il cadavere va, coi ciechi panni | agitati dal vento, e con le gote | nere di barba gelida, in silenzio». L'eretta figura scarna del poeta vivo che tiene e insieme offre se stesso morto pare quasi voler rappresentare, una volta di più,

il fantasma angoscioso di una condizione di sopravvissuto, di postumo a se stesso, di vivente che ha già alle spalle, da sempre, il tempo mitico e reale della propria vita, trovandosi quindi escluso dalla vita e dal tempo del mondo, diviso da esso da una diacronia originaria che incombe come (ed è) una sovradeterminazione. Pasolini sembra ormai vivere senza meta, sospeso nel vuoto tra Preistoria e Dopostoria⁸.

⁸ G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Vicenza 1980, p. 238.

Sensazioni accentuate dalle ambientazioni scelte da Pignon-Ernest: come a Napoli, un marcescente corridoio delle Vele di Scampia, o a Roma l'angustia e la zozzeria del vicolo del Moro, di via Monterone o di via dell'Arco de' Cenci, al Ghetto. La figurina dolente sembrava invece respirare e quasi incedere nello spazio grazie all'ampiezza di via di Porta Portese, e sulle mura dell'ex mattatoio o sul muraglione del Tevere, sotto Castel Sant'Angelo.

Fino all'estate, la si scorgeva di colpo, a una svolta in moto, durante una passeggiata, dal finestrino di un tram o della macchina. Una visione perturbante, per quanto incastonata nel paesaggio urbano. Per molti, selezionati per lo più dal tempo trascorso, un che di familiare, di già-visto; insieme, un'immagine di estimità, a tratti ustionante e quasi mai rappacificante. Un continuo inciampo, fonte di discussione e il più delle volte di divisione: «Una volta andarono [Lila e Nino] a sentire uno scrittore che scriveva libri ma faceva anche film e si chiamava Pasolini». La figura di Pasolini appare così d'un tratto a Napoli, nella narrazione del secondo volume de *L'amica geniale* di Elena Ferrante, come di un personaggio controverso, chiamato evangelicamente più a dividere che ad unire: «non erano d'accordo sulle cose che aveva detto Pasolini, pareva che fossero andati in posti diversi a sentire persone diverse»⁹.

Come ha scritto Fortini, il morto che torna si riconosce solo nei vecchi e questi, diremmo, possono identificare tratti di se stessi in lui. Incarnazione di quel suo uso insistito e variegatissimo dell'ossimoro, tanto che restano appesi all'amo della memoria il «buio incendio», la «cieca luce», la «bianca sera», l'«angelo impuro», le «colpe innocenti», lo «specchio abbacinato»¹⁰. Spettro di una persona cara, simile a come si presenta in sogno una figura amata. Magari una persona perduta, di cui pure si sia fatto il lutto. Non tanto dunque da pensare nella veglia, nello studio e nella lettura delle sue opere, o nella rammemorazione consapevole di certi suoi versi, ma di sguincio, in apparenza almeno, per caso. E forse anche per questo suo comparire a tratti, sfidando la nostra distrazione, quella Pietà urbana coglieva nel petto, riproponendo la sua morte come sigla linguistico-strutturale del sistema espressivo del poeta delle *Ceneri*¹¹. Un Pasolini che, ancora vivo, offriva a tutti il proprio corpo inanimato inscrivendolo, già da sempre, dentro il linguaggio, nel tentativo di proteggerlo dalla distruzione. Il corpo morto portato in braccio come la propria opera, corpo salvato e insieme assassinato dalla letteratura, *à la* Blanchot¹².

È bastato poco, però, perché divenisse sempre più difficile individuarla, scoprirne i contorni e le fattezze, riconoscerne il volto. Tutti i diversi multipli

⁹ E. Ferrante, *Storia del nuovo cognome. L'amica geniale – volume secondo*, Roma 2012, pp. 357-8.

¹⁰ Per la reversibilità dei contrari e il ricorso all'ossimoro in Pasolini, si vedano, tra gli altri, L. de Nardis, *Roma di Belli e di Pasolini*, Roma 1977, p. 80 e segg. e G. Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, cit., p. 119 e segg., secondo il quale il pastiche ossimorico sarebbe espressione di una morale dell'ambiguità o, piuttosto, di un'anti-morale della trasgressione.

¹¹ Su questa linea interpretativa, si veda S. Agosti, *La parola fuori di sé*, San Cesario di Lecce 2004, passim.

¹² M. Blanchot, *La littérature et le droit à la mort*, in Id., *De Kafka à Kafka*, Paris 1981.



E. Pignon-Ernest (2015), via G. Borghi

hanno conosciuto interventi esterni, ed in sei mesi sono stati sovrascritti, oltraggiati, cancellati, strappati, ed oggi ne restano soltanto brani, frammenti¹³. A piazza Mattei, fronteggiando la Fontana delle Tartarughe, l'irriverenza più spinta: una enorme pulce, resistente agli squarci, pare divorare i due Pier Paolo. Eppure, anche così la loro presenza non perde di significato, né flette il senso che ognuno può loro attribuire. Ogni multiplo vale ancora per le sue parti, anche strappate, proprio come Pasolini e forse di più. Come se, nel vederle, pur non riuscendo a risalire nella veglia a quell'ombelico del sogno che da sempre ci si nega, riuscissimo comunque da quei frammenti a rimontare verso qualcosa di nostro, di non estraneo.

2. Il mare non si abbraccia. Pasolini a Venezia

Questione di scelte. E discutibili come tutte le scelte, quelle di Vincenzo Trione, curatore del padiglione italiano alla Biennale 2015. *Codice Italia*, un titolo che già nel rimando alla genetica lascia trasparire la freddezza della cifra prescelta, a ingrigire ulteriormente gli ambienti già solenni dell'Arsenale ospitanti i quindici artisti italiani selezionati, insieme a tre stranieri, per onorare la propria personale memoria dell'Italia: l'inglese Peter Greenaway, il francese Jean-Marie Straub e il sudafricano William Kentridge.

Trione ricorda come ogni memoria costituisca, insieme, una ricchezza ed un problema. Anche quella di Pier Paolo Pasolini, una presenza-assenza ancora ingombrante, per quanto sostanzialmente ininfluenza sulla nostra cultura letteraria ed anche, forse, civile, un fantasma che – come tutti gli spettri – ha un sua propria attività e che lascia segni. Di quale Pasolini vi è traccia per Venezia quest'anno, spettro in una città spettrale? Se la materia dello spettro sono i segni, ne abbiamo scorti almeno quattro, dense tracce ben impresse nell'esposizione del 2015, quarantesimo della morte del poeta.

¹³ Uno street artist mette senz'altro nel conto che la sua opera possa esser rovinata o distrutta: sempre rispetto ad un'opera ispirata a Pasolini, era già accaduto a Žilda che ha documentato la progressiva scomparsa del suo omaggio a *Il fiore delle mille e una notte* in zildastreetart.blogspot.it/search/label/Pier%20Paolo%20Pasolini



W. Kentridge (2015), *Triumphs & Laments*

Si deve proprio a Kentridge un primo riferimento esplicito a Pier Paolo Pasolini nella Biennale. Ed è indicativo che nella ricostruzione, algida, dell'identità artistica italiana il compito di ricordarne il ruolo nella nostra cultura del Novecento e oltre sia stato assunto da un artista straniero, sia pure rilevante come il sudafricano. Il quale ha confessato di non conoscere l'opera poetica di Pasolini, ma

di apprezzarne il cinema e il talento visivo.

Triumphs & Laments è la sua opera, realizzata in carboncino su vecchi registri contabili e collage di figure che rievocano la colonna traiana. Una ricapitolazione per accenni della storia di Roma, e d'Italia, riassunta infine nella figura del corpo straziato di Pasolini, disteso per terra nello sterro dell'idroscalo di Ostia, a dominare, osteggiare e riassumere icasticamente gli appunti e gli schizzi sulle nostre tante amare storie. Kentridge ritaglia in grande, sulla parete di fondo del proprio spazio, la figura del poeta ucciso. La storia di Roma, e dell'Italia, viene fissata in quel nero corpo di sette metri, disteso contro il muro di mattoni rossi dell'Arsenale: «è l'incarnazione della vittima di tutti i tempi, è lo schiavo, è il Cristo morto. E al tempo stesso è il cadavere di tutto il rimosso di una nazione».

A quattro anni dalla sua ideazione, e dopo diverse opposizioni, la Sovrintendenza ha approvato il progetto dello stesso artista sudafricano per il Lungotevere romano. *Triumphs and Laments*, opera dallo stesso titolo di quella della Biennale, diverrà dunque un fregio di 550 metri tra Ponte Mazzini e Ponte Sisto e verrà inaugurata nell'aprile 2016. Sarà realizzata per sottrazione, ripulendo dallo sporco e dello smog il travertino dei muraglioni, così da lasciar apparire nette le sagome di Pasolini, Romolo e Remo, Santa Teresa, la Ekberg e Mastroianni, e pochi altri. Che poi altro smog ed altra sporcizia, col tempo, cancelleranno. Sparirà anche l'effigie di Pasolini, come stanno svanendo i multipli di Pignon-Ernest dai muri di Roma. Ad epigrafe del lavoro di Kentridge alla Biennale, una frase dall'ultima, arcinota intervista a Furio Colombo, pubblicata su *La Stampa* a una settimana dalla sua morte: «Lo sanno tutti che io le mie esperienze le pago di persona. Ma ci sono anche i miei libri e i miei film. Forse sono io che sbaglio. Ma io continuo a dire che siamo tutti in pericolo».

Ultima versione del monito, ripetuto ai limiti del fastidio, che Pasolini affidava a tutti i media, attraverso le proprie opere, interviste e scritti: la necessità per ognuno di assumersi la propria responsabilità nei confronti dell'imporsi

inesorabile di un 'nuovo Potere', seduttivo ed efficiente, un Potere senza volto, un Potere il cui trono è vuoto ed il dominio del quale aveva già comportato 'la mutazione antropologica degli italiani'. Di qui, quel pericolo di un 'nuovo fascismo', denunciato ossessivamente, attraverso gli articoli sui giornali poi confluiti negli *Scritti corsari* e nelle *Lettere luterane*, e oggetto anche di *Che cosa è il fascismo*, una sorprendente performance presentata negli Stabilimenti Saffa Palatino di Roma nel 1971, in coincidenza con l'acmé della strategia della tensione.

Proprio questa è la seconda impronta pasoliniana alla Biennale, grazie all'opera di un grande artista italiano: *Fabio Mauri e Pier Paolo Pasolini alle prove di Che cosa è il fascismo* (2005) fronteggia infatti, nel padiglione centrale intitolato *Blues Blood Bruise* dei Giardini, il ben noto *Muro occidentale o del pianto* (1993) dello stesso artista, al centro dell'ampio salone. Un'alta parete di valige, borsoni e bagagli in transito, accatastanti identità precarie o dismesse. Residui di viaggi senza ritorno, di memorie abbandonate, di emigrazioni forzose nella speranza di un lavoro, tragicamente sempre attuali.

Fratello di Silvana, l'amica del cuore di Pier Paolo, Fabio Mauri nel '42, non ancora ventenne, aveva fondato con Pasolini *Il Setaccio*. Insieme avevano poi collaborato ad un'altra, ben più nota rivista, *Officina*. L'amico aveva presentato anche la prima personale di Fabio nel '55 alla Galleria Aureliana di Roma, poco prima che Mauri sposasse Adriana Asti: Pasolini si trovò ad essere testimone di quelle nozze precarie, a sancire la stagione di un breve, grande amore.

Negli anni Settanta, Mauri aveva poi lavorato a installazioni e performance centrate sempre più sull'attualità politica e sociale italiana. Anche per il suo esordio nel cinema aveva scelto la collaborazione del vecchio amico, realizzando *Intellettuale: Il Vangelo secondo Matteo di/su Pier Paolo Pasolini*, installazione/performance tenutasi per la prima volta il 31 maggio 1975 alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna. Nella quale lo stesso Pasolini, seduto su una sedia, fungeva da schermo, lasciandosi proiettare sul torace il suo stesso film del '64. Una foto famosa lo mostra in camicia bianca con il film proiettato 'addosso', in un stupefacente eccesso identitario.

Proprio la dannazione alla memoria – eredità e insieme condanna – sembra essere il nesso che stringeva Mauri a Pier Paolo:

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

gli era estraneo, né Dio, né il sesso, né se stesso. Pier Paolo somigliava a Henri Michaux, che diceva: “Non sono mai stato tanto religioso come quando ho peccato”¹⁴.

La terza impronta lasciata dallo spettro è ai margini della Biennale ufficiale, per quanto in una cornice splendida come quella della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'oro. Che ospita uno dei due poli del lavoro di Fabrizio Plessi per l'edizione 2015.

Al primo piano della residenza affacciata sul Canal Grande, un enorme salone fa da vasca ad una gigantesca videoinstallazione, *Liquid Life*. Il flusso della memoria, nella quale scorre ininterrottamente un mare elettronico, incastonato tra i mille progetti – schizzi, disegni, vissuti ed emozioni, annotazioni di diario – che Plessi ha dedicato all'acqua, legati insieme, anche qui, dalla memoria. Tra questi, uno studio per una grande ‘videoinstallazione dantesca’ – poi realizzata davvero nel '92 – che trae spunto dai lavatoi del cotone di Bombay, concepita in modo che la struttura dei lavatoi in pietra indiani si trasformi esattamente nella struttura degli armadi di ferro posti per terra, ad accogliere i video. A margine, in carboncino, la scritta: *Dedicato a Pasolini, L'odore dell'India*.

Una dedica piana, dovuta al fatto che Plessi scoprì i Dhobi Ghat, i grandi lavatoi pubblici impastati di corpi e di fumo, grazie a quello che Plessi tenne con sé in quel viaggio del '92 come un vero Baedeker, *L'odore dell'India* di Pasolini, «vera, unica, profonda ed esistenziale guida mai scritta su Bombay». Poco più avanti, sempre accompagnando lo scrosciare dell'acqua del mare che passa e va fuori e dentro la Ca' d'Oro, un'altra tavola e la scritta: *Disegni Per Pasolini, Bombay*.

Questa segnatura di Pasolini in Plessi richiama un aspetto già presente in quella di Fabio Mauri: Pasolini mobilita la fascinazione per il diverso e insieme risveglia l'attenzione per l'accoglienza difficile dell'alterità altra, distante ma larvatamente assai prossima, e quindi più difficile da accettare. Insieme, l'abbraccio – convulso, spasmodico – tra naturale e artificiale, tra cultura e mito, tra tempo vettoriale e cicli naturali, temi pasoliniani come pochi.

Costruire. Decostruire. Ricostruire. Parole-chiave del curatore della Biennale 2015, Okwui Enwezor. A lui si deve il quarto e ultimo grado di questa presenza tra i canali e le calli così attuale, ed al contempo così anacronistica, dello spettro di Pier Paolo Pasolini. A rigore, sarebbe il primo grado della nostra ricostruzione. Perché proprio il responsabile nigeriano della mostra, molto attento alla voce umana come veicolo di idee e ideali – sia essa scritta, dipinta, scolpita, cantata, ma soprattutto detta – ha voluto che fosse quella di Pasolini che recita una sua poesia ad accogliere i visitatori fin dai primi passi nell'esposizione. Quella ‘vocina esile’ che proviene dal '64, qualche anno prima della contestazione studentesca e dell'Autunno Caldo. Pasolini non ha ancora preso posizione in modo drastico nei confronti di quella cultura artistica italiana,

¹⁴ Intervista di Stefano Chiodi a Fabio Mauri, in «Flash Art», agosto-settembre 2009.

prima avanguardia e poi *mainstream*, contro la quale polemizzerà direttamente più e più volte, come in occasione proprio della Biennale del '72, quando Gino de Dominicis 'esporrà' ai Giardini un ragazzo affetto da sindrome di Down. Quella 'sottocultura', cristallizzando la svalutazione di ogni valore proprio della nostra tradizione, della memoria collettiva, secondo Pasolini aveva di fatto affiancato e sorretto l'operazione neocapitalistica della borghesia italiana.

La poesia letta da Pasolini è *La Guinea*. Versi, non a caso, in grado di sollecitare non tanto e non solo il momento razionale, quanto quello memoriale e affettivo, attraverso «l'exasperante unicità del soggetto, [...] l'io del parlante in prima persona che insiste nella ricerca di un diaframma su cui pare emergere il proprio inquieto rapporto con le cose»¹⁵. Dagli odori e sensazioni dell'India, ai colori turgidi e pieni della Guinea, dall'Asia all'Africa, da una periferia all'altra dell'Impero, nella seconda delle liriche di *Poesia in forma di rosa*. Quella che apre così, rivolgendosi all'amico Attilio Bertolucci:

Alle volte è dentro di noi qualcosa
(che tu sai bene, perché è la poesia)
qualcosa di buio in cui si fa luminosa

la vita: un pianto interno, una nostalgia
gonfia di asciutte, pure lacrime¹⁶.

E che poi procede marcata da un dolore esausto, stanca di colori netti, senza mezze tinte, senza ironia, nel confidare all'amico il flettersi delle proprie speranze in un'Italia e in un mondo dove il pollice della bellezza non arriva più a scavare le forme e l'anima. Nulla sembrano potere più neppure radicali e comunisti, 'Paese nel Paese', riserva di moralità agli occhi del Pasolini in quei convulsi primi anni Settanta¹⁷, contro 'il patto industriale' neocapitalista, onnipervasivo.

Nulla gli può resistere: non vedi come suona
debole la difesa degli amici laici
o comunisti contro la più vile cronaca?

L'intelligenza non avrà mai peso, mai,
nel giudizio di questa pubblica opinione.
Neppure sul sangue dei lager, tu otterrai

da una dei milioni d'anime della nostra nazione,
un giudizio netto, interamente indignato:
irreale è ogni idea, irreale ogni passione,

di questo popolo ormai dissociato

¹⁵ G. Tellini, *La Guinea di Pasolini*, in «Nuovi Argomenti», luglio-dicembre 1978, pp. 7-38.

¹⁶ P. P. Pasolini, *La Guinea*, in Id., *Poesia in forma di rosa (1961-1964)*, in *Le poesie*, Milano 1971, p. 328.

¹⁷ Il PCI, il 'grande partito sporco', ma «sporco di unto di officina, di ferro, di ruggine, di farina, di pesce secco, di sangue, di mentuccia, di sudore e di polvere» (P. P. Pasolini, *Petrolio*, Torino 1992, p. 376).

da secoli, la cui soave saggezza
gli serve a vivere, non l'ha mai liberato.

Mostrare la mia faccia, la mia magrezza -
alzare la mia sola, puerile voce -
non ha più senso: la viltà avvezza

a vedere morire nel modo più atroce
gli altri, con la più strana indifferenza.
Io muoio, ed anche questo mi nuoce¹⁸.

Questa è la voce – riconoscibilissima, flebile, pacata – che Enwezor ha voluto introducesse *All the World's Futures*, tutti i futuri del mondo. Parole sospese nell'aria lagunare, da ascoltare con attenzione, prima di entrare nell'ingranaggio distraente della biennale. E il primo sentimento che si prova è «la nudità del pasto, l'amarrezza | di un cibo chiamato mancanza»¹⁹. La parola leggera, ma non lieve, di uno spettro tenace, di una forza del passato che appartiene ancora all'oggi di noi tutti, in grado di esprimere con profonda amarrezza, ma anche con eleganza e decisione, la critica bruciante che l'Occidente rivolge a se stesso.

✉ luciano.defiore@uniroma1.it

¹⁸ Ivi, pp. 332-3.

¹⁹ V. Magrelli, *Mancanza*, in «La Nuova Ferrara», 5 novembre 2013.