



L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa
ISSN 1973-2740

NUMERO SPECIALE 1, MARZO 2024: *Pasolini e il suo mito. Tradizione letteraria e metamorfosi intermediali*, a cura di Francesco Ottonello, con Arianna Agudo e Stefano Perpetuini

Introduzione: *Pasolini e il suo mito* 2

MITO E MONDO CLASSICO IN PASOLINI	PASOLINI 'POLITICO':			
Diana Perego	COSCIENZA POPOLARE E DIRITTI			
<i>Il personaggio di Ismene in Edipo all'alba di Pasolini</i>	CIVILI			
6	Diego Ghisleni			
Camilla Tibaldo	<i>La coscienza del popolo tra antifascismo e abuso di memoria nelle</i>			
<i>Ancora sull'Antigone di Pasolini: una nota stilistica</i>	21	Ceneri di Gramsci	119	
Martina Putrino	Alessio Arena			
<i>Medea di Pasolini. Una modalità di rappresentazione del mondo antico</i>	35	<i>Da Pasolini a Fo: lo spettacolo come espressione della cultura popolare</i>	134	
Claudia Maggialetti	Edoardo Bassetti			
<i>«Restare dentro l'inferno»: il destino di Orfeo nell'opera di Pasolini</i>	48	<i>Pasolini, i diritti civili e la «nuova trahison des clercs». Una lettura comparata con Capitalismo come religione di Walter Benjamin</i>	140	
Tiziano Ottobrini				
<i>«Luciano 'O Sarracino», una margarita filologica e critica: Luciano Di Samosata nell'ultimo Pasolini</i>	60			
	IL MITO DI PASOLINI: METAMORFOSI TESTUALI E INTERMEDIALI			
TRADIZIONE E DIALETTICHE PASOLINIANE DEL NOVECENTO	Stefano Bottero			
Francesco Ottonello	<i>«La mia rovina, il suo sfacelo»: crisi e sublimazione pasoliniana nell'opera di Dario Bellezza</i>	155		
<i>Un rovesciamento del Ganimede dantesco: Poema per un verso di Shakespeare di Pasolini</i>	73	Federico Masci, Riccardo Innocenti		
Salvatore Francesco Lattarulo	<i>«Morto anche tu stupidamente come tutti»: il mito di Pasolini negli anni Settanta tra integrazione ed eversione</i>	162		
<i>«Il più difficile dei poeti contemporanei»: Pasolini teorico del 'caso Saba'</i>	80	Mariangela Lando		
Yole Deborah Bianco	<i>«Il fulmineo incontro»: il rapporto Bassani-Pasolini</i>	91	<i>La ricezione antologica di Pasolini negli ultimi decenni tra conferme e nuovo sperimentalismo</i>	168
Claudio Gnoffo	<i>Per un ritratto di Pasolini da giovane: influenze e rapporti con la poesia spagnola del Novecento</i>	97	Alessia Vecchi, Maira Martini	
Alessio Verdone	<i>Il dispositivo ecfrastico pasoliniano. La gestione dello sguardo in Picasso e negli Affreschi di Piero a Arezzo</i>	108	<i>«Io sono una contestazione vivente»: la ricezione del mito pasoliniano nel graphic novel di Davide Toffolo</i>	176
			Arianna Agudo	
			<i>Cancellazioni e sovrascritture del 'mito Pasolini' nelle arti visive</i>	189

CONTRIBUTO SPECIALE

Franco Buffoni

Luoghi e poetiche: Pasolini e Byron
trascrizione di Francesco Ottonello 198

IL DISPOSITIVO ECFRASTICO PASOLINIANO. LA GESTIONE DELLO SGUARDO IN PICASSO E NEGLI AFFRESCHI DI PIERO A AREZZO

1. Introduzione

Questo lavoro ha l'obiettivo di indagare da vicino l'interesse visuale di Pier Paolo Pasolini a partire dall'analisi delle modalità di gestione dello sguardo nei testi poetici *Picasso* e *Gli affreschi di Piero a Arezzo*, rispettivamente parte delle *Ceneri di Gramsci* (1957) e della *Religione del mio tempo* (1961). Dunque nei testi in cui in maniera più esplicita si può trovare un uso strutturante delle tecniche ecfraastiche. Un lavoro di questo tipo è già stato compiuto in parte nelle indagini di Riccardo Donati(1) e Maria Rizzarelli(2), a cui questo studio deve moltissimo. In effetti, è dalle conclusioni di questi due studiosi che si partirà per rivolgersi con maggiore attenzione alle dinamiche attraverso cui lo sguardo ecfraastico pasoliniano si avvicina ed esplora, a volte piegandole alle proprie esigenze, le immagini descritte. Si tratterà allora, prima ancora di avventurarsi in riflessioni critico-teoriche, soprattutto per il primo poemetto, di vedere in che modo si possa risalire a precise attribuzioni ecfraastiche che possano ricondurre agli oggetti visuali di riferimento.

Inoltre, dallo studio di questi due testi ecfraastici emerge una sorta di schema ricorrente – risultato di un'astrazione – nell'interazione di sguardo ed *ekphrasis* che, sebbene non sia generalizzabile, risulta comunque degno di nota per studi futuri.

Infine, è bene precisare che, nel perseguimento dei suoi obiettivi, questo lavoro si richiama alla nozione di 'sguardo' concepita nella storia degli studi visuali, così come è stata riassunta nel 2018 da Pinotti e Somaini:

gli studi di cultura visuale, [...] abbiano cercato un termine medio fra la visione intesa in senso puramente fisiologico e naturalistico e la produzione di immagini storicamente e culturalmente condizionata, e lo abbiano trovato nella nozione di sguardo. (*regard* per il pensiero francese, *gaze* per la tradizione dei visual culture studies angloamericani, *Blick* per la Bildwissenschaft di lingua tedesca)(3).

Importante sottolineare allora che lo sguardo come qui lo si intende è sempre figlio di una prospettiva storico-culturale e, com'è evidente nel caso di Pasolini, anche ideologica. E allora bisognerà fare un distinguo fra una visione fisiologica e uno sguardo storicamente collocato.

2. Picasso e Gli affreschi di Piero a Arezzo

Risapute sono l'importanza e la pervasività dell'interesse visuale pasoliniano che si configura quale vero e proprio *fil rouge* nella sua produzione artistica e intellettuale. Pasolini, nel corso della sua carriera, è stato critico d'arte, pittore, disegnatore(4), cineasta e poeta per cui visibilità e arti visive hanno avuto un ruolo fondamentale. Questi diversi interessi trovano una singolare realizzazione nelle opere integralmente o in parte ecfraastiche. I testi oggetto di questo studio non sono gli unici(5) in cui le tecniche ecfraastiche giocano un ruolo fondamentale. Tuttavia, se si è scelto di offrirli in uno studio comparativo, è perché in questo caso risulta particolarmente pertinente parlare di 'comparabilità'. Ed è una comparabilità profonda, che risale all'appartenenza e alla gestione dello sguardo dei personaggi in essi agenti, i quali, come si vedrà più avanti, sono incarnati da un borghese e un operaio.

Picasso trova la sua prima pubblicazione in "Botteghe Oscure" del novembre 1953, per poi essere integrato nelle *Ceneri di Gramsci*, del 1957. Proprio al maggio-giugno del 1953 risale l'occasione compositiva del poemetto, costruito come un viaggio spaziale-visuale-ideologico attraverso l'importante mostra *Pablo Picasso* curata da Leonello Venturi(6) e voluta dal PCI, tenutasi presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Valle Giulia, a Roma(7). La visione abitata e invasa dall'io parlante del poemetto è quella di un protagonista appartenente alla borghesia.

Gli affreschi di Piero a Arezzo consiste, invece, nella prima parte della prima sezione del più lungo *La ricchezza*, che consta di sei sezioni totali e che ha visto la sua prima pubblicazione in

“Contemporaneo” nell’agosto del 1957. Successivamente, nel 1961, questi testi sono stati integrati nella *Religione del mio tempo*. Le quattro strofe che fanno capo agli *Affreschi* si riferiscono a quattro degli affreschi, appunto, facenti parte delle *Storie della Vera croce* di Piero della Francesca, nella Cappella Maggiore (o Cappella Bacci) della Basilica di San Francesco, ad Arezzo. In questo secondo caso, lo sguardo scortato e invaso dalla prospettiva dell’io parlante è quello di un ingenuo protagonista operaio.

Prima di entrare tra le pieghe dei due testi è bene chiarire due aspetti: innanzitutto, cosa si intende in questo lavoro per *ekphrasis*; in secondo luogo, in che modo si configura lo sguardo all’interno del dispositivo ecfrastico astrabile dall’osservazione dei due testi oggetto della riflessione.

3. Lo sguardo ecfrastico pasoliniano

Senza avventurarsi qui in trattazioni la cui complessità andrebbe oltre l’obiettivo dell’intervento – come potrebbe essere una disquisizione circa l’essenza profonda della tecnica – vale dire subito che si riconosce come *ekphrasis* ogni «verbalization of real or fictitious texts composed in a non-verbal sign system»(8), così come recita la definizione del 1998 di Claus Clüver. Affermazione che sembra ricordare da vicino la celebre e programmatica descrizione del proprio lavoro da parte di Roberto Longhi che dichiara di voler perseguire appunto l’«equivalenza verbale di un’opera»(9). E si ricordi che Longhi è per Pasolini più di un maestro, come dimostrato dal fatto che molte opere pasoliniane ricalcano da vicino trattazioni longhiane(10). Avendo presenti questi due punti, bisogna però anticipare un concetto che consentirà di meglio far interagire la strategia operativa in cui agiscono tecniche ecfrastiche con lo studio di alcune dinamiche legate allo sguardo. Questo consiste nel fatto che i testi ecfrastici non sono da intendere soltanto come risultati testuali facenti capo a una tecnica o a un genere, ma come prodotti osservabili e parziali di un processo molto più ampio che è quello attivato dal cosiddetto ‘dispositivo ecfrastico’(11). In sostanza, ogni volta che gli operatori letterari esprimono l’intenzione di verbalizzare un testo visuale, si attiva uno spazio di incontro tra diverse linee di tensione che gestiscono la rimediazione dell’immagine nel testo. Per tale motivo il dispositivo ecfrastico è studiabile nella doppia accezione di ‘*ekphrasis*-come-processo ed *ekphrasis*-come-testo’. Tra le linee di tensione che partecipano alla formazione del complesso dispositivo di cui sopra, sono rintracciabili anche quelle facenti capo allo sguardo e alla visione. Proprio riguardo a queste ultime si farà qualche ragionamento, in particolare sulla loro configurazione all’interno dei due testi pasoliniani oggetto dello studio.

Dall’osservazione di *Picasso* e degli *Affreschi di Piero a Arezzo*, di cui si renderà conto in dettaglio già dal prossimo paragrafo, emergono sì molte analogie, soprattutto di carattere teorico e poetico, ma anche molte differenze per quanto riguarda l’aspetto ideologico. E però sembra astrabile uno schema peculiare nelle modalità di conformazione delle dinamiche di utilizzazione del cosiddetto ‘sguardo ecfrastico’.

In entrambi i testi assistiamo al movimento del tipico «sguardo-avvento» pasoliniano, così come lo ha definito Riccardo Donati, uno sguardo che agisce «come avida, irrefrenabile manducazione visiva. Inglobando, quasi ingerendo l’immagine»(12). Questo sguardo, vedremo più avanti, si fonde e si integra con quello dei diversi protagonisti (narrativi, perché no?) dei due testi, innescando lo «sdoppiamento»(13) e la «rifrazione»(14) della focalizzazione e del punto di vista che sono poi la causa principale dell’estremo interesse di questi versi.

A partire da uno «sguardo-avvento» rifratto e sdoppiato (un ibrido risultato della mescolazione variabile tra l’identità dell’io parlante e dei personaggi, a cui è sempre sommata una quota ideologica) lo sguardo ecfrastico pasoliniano si confronta con il *dispositivo della visione* che media l’immagine. Tale dispositivo non è altro che lo spazio museale – nel caso di *Picasso* – e lo spazio architettonico della Cappella Bacci – nel caso degli *Affreschi*. Lo sguardo mediato dal dispositivo, che con il suo spazio e con la sua luce entra attivamente nel testo, può così giungere all’oggetto visuale – i dipinti nel primo caso, gli affreschi nel secondo. Una volta che l’immagine ha restituito lo sguardo(15) e si è configurata l’intenzione verbalizzante (ecfrastica), cominciano a organizzarsi quelle linee di tensione caratteristiche del dispositivo ecfrastico. Formulata la verbalizzazione si passa dal versante dell’‘*ekphrasis*-come-processo’ a quello dell’‘*ekphrasis*-come-testo’, che è poi il

risultato che noi tutti leggiamo. Alla fine del percorso allora Pasolini sarà approdato a quello che Donati chiama «*idolo passionale*» – in *Picasso* – o «*icona ideologica*» – nel caso degli *Affreschi*(16) – come risultato del suo tipico *sguardo-avvento*. Ovviamente è un circuito che si autoalimenta, perché dal risultato icona/idolo si può di nuovo risalire allo sguardo, e poi all'immagine e così via. Ma, prima di analizzare i testi in dettaglio, si veda lo schema a cui il ragionamento dà forma:

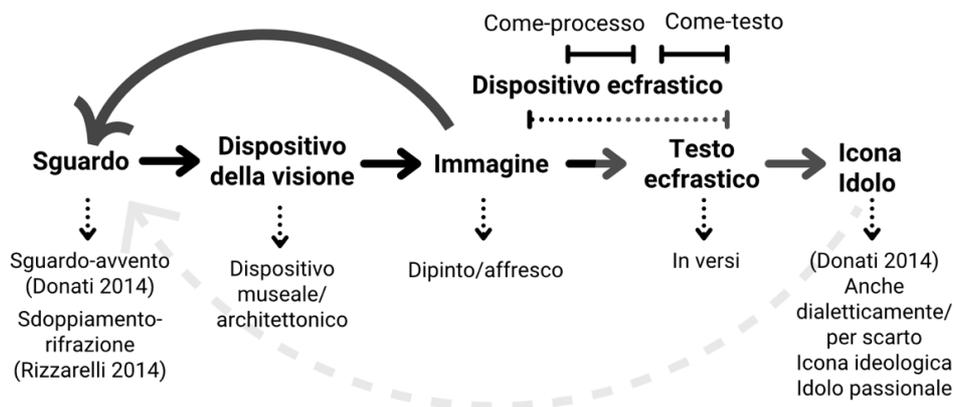


Figura 1- Struttura dello sguardo ecfrastico pasoliniano

4. Lo sguardo borghese

In *Picasso* si compie un viaggio ideologico all'interno di uno spazio museale con il fine di entrare tra le pieghe del ragionamento artistico picassiano (con tutte le sue svolte politiche) e giungere alla radice di quello che chiama «errore»(17), ovvero il problematico «eccesso di espressione»(18) che per Pasolini va in parallelo con la svolta quasi riformista dell'artista e che sembra comportare, a quell'altezza cronologica, una «serena accettazione del ruolo di mediazione fra la classe egemone e il popolo»(19). Ma sono gli strumenti espressivi usati per questa disamina che meritano un'attenzione particolare, soprattutto quelli connessi allo sguardo, alla focalizzazione e all'integrazione di questi per mezzo di tecniche ecfrastiche. Il protagonista del poemetto, di estrazione borghese, funziona per Pasolini come chiave di accesso alla materia critica. L'ipocrisia dell'anonimo borghese ne pervade il corpo e, mentre si appressa all'entrata della galleria, viene percepita dall'io parlante come un'aura negativa. È molto interessante notare come lo spazio sia solo apparentemente filtrato dalla prospettiva di questo personaggio. Tutto il percorso parrebbe infatti essere descritto secondo una focalizzazione interna(20) o, per dirla con Manfred Jahn, secondo un punto intermedio tra la focalizzazione stretta e quella ambientale(21), visto che la spazializzazione entra a pieno titolo nella percezione del personaggio.

Ma ciò che avviene è in realtà più complesso. È come se l'organo della vista responsabile della visione fisiologica, appunto l'occhio borghese, funzionasse come un guscio vuoto da riempire criticamente e ideologicamente. Siamo di fronte a una visione biologica che si fa sguardo storicamente e culturalmente collocato per mezzo dell'integrazione prospettica dell'io parlante pasoliniano, ossia del responsabile dell'atto critico.

Dopo aver descritto nella prima sezione l'atmosfera romana che circonda Valle Giulia «nel tremito d'oro, domenicale»(22), ecco che nella seconda sezione viene introdotto il protagonista borghese che, avviandosi verso l'entrata con quel suo ipocrita atteggiamento fintamente interessato e ornato «di mite passione»(23) e di «umile desiderio di capire»(24), si trova di fronte alla prima tela. L'introduzione è davvero *ex abrupto*, ma andando avanti nel poemetto ci si rende conto di come Pasolini scelga di seguire, soffermandosi in maniera più o meno minuziosa, il percorso ideato da Venturi, così composto: cubismo, neoclassicismo, neoromanticismo, nature morte, tormenti e maledizioni, fantasie, paesaggi, familiari, la pace e la guerra(25). Alla sezione terza ci si ritrova di fronte ai versi più ecfrastici di questo poemetto, dato che la verbalizzazione visuale è distesa e

molto fedele, mentre più avanti l'ideologia passa davanti alla descrizione e i lacerti ecfrastrici sono sempre più frammentari. Si vedano questi versi:

La prima tela dalla scorza intensa
e rósa, in un gemmante arabesco
quasi artigiano, dipinta con terra

e nascosto fuoco: ancora fresco
lo spirito del vecchio anteguerra
vi mescola scandalo e festa,

l'abnorme del pensiero e il puro della
tecnica, e ardente e affumicata
la superficie i suoi toni inanella,

ceree corolle su zolla disseccata.
Insegna della Francia più alta,
quando il tramonto pareva un'infuocata

alba, e la disperazione espanta
pena del creare, e il frantumarsi
del secolo un suo disegno araldico(26).

Qui lo sguardo appare sospeso, e anzi totalmente invaso dall'immagine, la quale è come scagliata davanti agli occhi dell'osservatore che, a quel punto, non ha più prospettiva, se non quella dell'opera. Lo sguardo pasoliniano colonizza ed espelle quello borghese e rende conto, da critico d'arte, della «prima tela dalla scorza intensa | e rósa, in un gemmante arabesco | quasi artigiano»(27). Questo dipinto esordiale, la cui attribuzione non è immediatamente chiara agli occhi del lettore, rappresenta lo spirito artistico picassiano anteguerra. Ci troviamo di fronte a un'*ekphrasis* critica riconoscibile anche a uno sguardo disattento. Anche l'attribuzione è piuttosto agevole per chi abbia a disposizione la struttura della mostra del 1953. La verbalizzazione visuale è infatti da ricondurre al *Fumatore* del 1914, i cui colori terrosi, insieme all'arabesco ben visibile, sono richiamati all'inizio della sezione, che si riferisce alla parte della mostra dedicata al periodo cubista.

Con le sezioni quarta e quinta la mancanza di evoluzione dello sguardo è portata a regime e il passaggio da un oggetto visuale agli altri, che da qui cominciano a proliferare in microverbalizzazioni, si fa netto e fulmineo. Non si è più neanche in grado di capire a chi appartenga l'agente della visione fisiologica. Il dato di fatto è che adesso si assiste a *ekphraseis* molto minute che funzionano come descrizioni dello stile e non richiedono un'attribuzione precisa delle fonti visuali. Con queste due sezioni si entra nella parte neoclassicista della mostra, dove si trovano le serie della *Maternità* e dei ritratti del figlio Paolo, in cui si comincia a delineare l'espressionismo che Pasolini tanto critica in Picasso. In particolare, la sezione quarta condensa in pochissimi versi quanto appena affermato e consente anche delle possibili attribuzioni:

IV

Ma già gli spumeggianti e crudi figli
in nuvole di biancore, in acciarini
contorni, con purezza di gigli

e carnalità di cuccioli ferini,
delineano pur nel lume di un'idea
degnata di Velázquez, pur nelle trine,

l'eccesso di espressione che li crea.

Gli «acciarini contorni» richiamano certamente le due *Maternità* del 1921, mentre le «nuvole di biancore» sono un tratto stilistico che è comune sia alle maternità sia ai ritratti di Paolo, specialmente quello del 1924, *Paolo vestito da Arlecchino*. Al di fuori delle specifiche identificazioni, un tratto appare ideologicamente rilevante in questa fase ed è «l'eccesso di espressione che li crea», su cui Pasolini insiste in maniera decisa.

Nella sezione sesta, dedicata al neoromanticismo, torna un po' di dinamismo, ma si tratta di un movimento interno alla mostra in cui i soggetti sembrano prendere vita davanti agli occhi dell'osservatore come «scheletri in cui corporeo appare / il loro perduto essere oggetti»(28) e il solo fatto di esprimerli, significa «esprimerne il male»(29). Dunque, nell'interpretazione pasoliniana, ci si ritrova ancora di fronte a una vuota espressione. A livello delle attribuzioni risultano facilmente riconoscibili «la civetta patrizia con sul petto / un avido verde»(30) della *Poltrona rossa* del 1931; quello che Pasolini descrive come «nell'occhio uno sgorbio»(31) che dovrebbe essere il *Ragazzo con l'aragosta* del 1941; «i fiori che s'incarnano / a un feto»(32) del *Nudo sdraiato* del 1932; lo «smalto / di toni che il incera nel composto / ingranaggio»(33) riconducibile alla *Donna seduta che legge* del 1935; «le spiagge dove gongola / la gioia di un cadaverico agosto»(34) di *Sulla spiaggia* del 1926. Microdescrizioni dunque impiegate nel senso di una ulteriore specificazione delle opinioni critiche pasoliniane. Lo sguardo (se di sguardo vero e proprio si può parlare) è più vittima che promotore della visione: piuttosto che promuoverla sembra infatti subirla programmaticamente a opera di un movente ideologico, è vittima cioè di una sorta di 'lavoro a tesi'.

Una parvenza di sguardo si riscontra poi nella sezione meno visuale e più ideologica e antiborghese del poemetto, la sezione settima, in cui l'io parlante torna alla vacuità ipocrita dello sguardo borghese, colpevole di un piacere artefatto per ciò che vede («quanta gioia in questa furia di capire!»(35), «Ma che lietezza profonda e quieta / nel capire anche il male; che infinita / esultanza»(36)). Tema che prepara le ultime due sezioni, l'ottava e la nona, quelle in cui l'«errore di Picasso» giunge al colmo dell'espressività, in quelle «grandi superfici»(37) riconducibili ai grandi pannelli della *Pace* e della *Guerra*, entrambi del 1952. Lo sguardo riemerge solo per rilevare lo spazio espositivo che si frappone tra le tele, proprio in quelle sale in cui il più grande errore è l'assenza del popolo, proprio come si sottolinea alle terzine quinta, sesta e settima. Qui lo sguardo dell'osservatore percorre sinesteticamente la tela della pace, con i suoi personaggi bianchi e deformi, associando le immagini a suoni e rumori:

[...] Ah, non è nel sentimento
del popolo questa sua spietata Pace,
quest'idillio di bianchi uranghi. Assente

è da qui il popolo: il cui brusio tace
in queste tele, in queste sale, quanto
fuori esplose felice per le placide

strade festive [...](38)

Infine, nell'ultima sezione, la nona, l'io parlante scorta il lettore attraverso le «ultime stanze» della mostra, dove riappare chiaramente un percorso dello sguardo che per la più parte del testo è cancellato o eclissato da una logorrea ideologica che fa scomparire la visualità strutturale del poemetto. Qui il percorso viene frettolosamente completato non prima di aver dedicato tre terzine ecfrastriche denotative alla *Guerra*, dove descrive fedelmente le tetre città europee invase dal male. Un confronto comparativo tra il testo e l'immagine chiarisce immediatamente che forse è questa la parte più riuscita del poemetto, cioè proprio quando il fiume ideologico viene messo da parte per favorire invece una icastica descrizione che forse ottiene lo stesso fine con meno parole:

Le ultime stanze gremisce la pura paura
espressa in cristalline zone

d'infantile e senile cinismo: scura
e abbagliata l'Europa vi proietta
i suoi interni paesaggi. È matura

qui, se più trasparente vi si specchia,
la luce della tempesta; i carnami
di Buchenwald, la periferia infetta

delle città incendiate, i cupi camions
delle caserme dei fascismi [...](39)

Il poemetto si chiude trascurando le ultimi sezioni della mostra (paesaggi, familiari, sculture, litografie e acquetinte, ceramiche). È ovvio che lo sguardo che compie l'intero percorso è solo apparentemente incarnato e radicato nel borghese. Ma, al di fuori della visione aerea di insieme che apre l'*iter* museale e l'itinerario visuale, l'intera operazione pare avere il valore dell'espedito volto a giustificare un percorso che è di carattere squisitamente ideologico. Della visione rimane pochissimo, quasi nulla rimane della critica d'arte. Ciononostante, il suo valore sta, richiamando il ragionamento di Donati, nella formulazione di un idolo passionale come risultato del suo sguardo-avvento. Da contrapporre, per noi, sempre in chiave ecfrastrica, ai più compiuti *Affreschi*. Al di fuori di questo obiettivo risulta particolarmente sterile dire se *Picasso* sia un'opera più o meno riuscita.

5. Lo sguardo operaio

Gli affreschi di Piero a Arezzo si distingue per la compatta unità delle sue quattro strofe che compendiano quattro momenti fondamentali dell'approccio ecfrastrico pasoliniano e che rendono il nostro studio molto più funzionale rispetto al primo caso analizzato. Questi quattro momenti includono una parte ancorata alla 'funzione-sguardo' – e al suo rapporto con l'ambiente – e tre stazioni ecfrastriche in cui lo sguardo del protagonista si incontra con gli oggetti visuali.

Come più volte affermato fin qui, il protagonista del testo è un anonimo operaio rappresentante, in qualche modo, di tutta la classe operaia. Il suo essere incolto non sembra costituire un problema per l'io parlante pasoliniano che, anzi, lo considera proprio per questo come rappresentante di un «ideale di umanità pura»(40), al contrario del borghese di *Picasso*, il cui sguardo fintamente interessato è per Pasolini solo una dimostrazione di ipocrisia. Ha ragione Donati quando afferma che negli *Affreschi* «il bagno di innocenza non può che compiersi attraverso il linguaggio»(41), ma di un linguaggio permeato e fondamentalmente 'sostanziato' da elementi visuali, che sono poi quelli dell'ambiente architettonico e degli affreschi di Piero della Francesca.

Anche in questo caso siamo di fronte a una focalizzazione interna, oscillante tra ambientale e stretta, ma rispetto a quanto avviene in *Picasso*, la visione fisiologica non è completamente svuotata e rimpolpata da quella dell'io parlante. Sia l'occhio che guarda sia lo sguardo storicamente collocato appartengono all'operaio. Ma Pasolini è guidato da una vocazione pedagogica, anche paternalista se vogliamo, che lo induce a scortare criticamente il percorso dello sguardo operaio e, a volte, a prendere il sopravvento, in particolare nelle interessantissime *ekphraseis* critico-denotative. Questa non completa sostituzione della prospettiva operaia è visibile soprattutto nel momento esordiale, quando l'insistenza sulla cronaca delle azioni dell'operaio viene intervallata dal pronome "noi", testimoniando una presenza sulla scena anche dell'io parlante; al contrario di quanto avviene in *Picasso*, in cui l'io parlante sembra essere assente, o comunque sembra avere una visione aerea e separata. Questa triangolazione pronomiale tra 'egli', 'noi' e 'dispositivo architettonico' o 'oggetto visuale' ha poi una ragione precisa, che richiama la realtà degli eventi. Infatti, Pasolini sta visitando i 'luoghi di Piero (e di Giotto) con Giorgio Bassani, così come affermato dallo stesso:

«Bassani mi ha portato con sé, con la sua macchina, a fare un delizioso giro per l'Italia centrale: Firenze, Arezzo, Assisi, Perugia, Todi, Spoleto... sulle orme di Giotto e di Piero»(42).

Al di fuori delle occasioni di carattere biografico, vale la pena adesso di guardare da vicino l'articolazione dell'opera così come si può dedurre dallo studio delle modalità di osservazione integrate nel dispositivo ecfrastrico. Si anticipi soltanto che, secondo lo studio compiuto da Donati, più volte ripreso, lo sguardo-avvento pasoliniano tende, negli *Affreschi*, al secondo dei due poli,

quello dello sguardo-avvento rivolto a un'icona ideologica. Icona qui rappresentata dagli affreschi di Piero nella loro triangolazione con l'occhio incolto di un operaio che viene attirato dalla loro bellezza. Ma adesso si entri nel merito del testo.

Nella prima strofa si descrive il cauto appressarsi agli affreschi dell'operaio, il cui sguardo tanto timoroso e ingenuo quanto curioso e pio compie un movimento frammentario, prima in alto, poi in basso, poi al lato, poi a incontrare fuggevolmente gli occhi di Pasolini e Bassani, infine di nuovo in alto. Proprio come chi ha paura di trovarsi fuori posto e di disturbare chi lo circonda, con «sospetti sguardi / di animale»(43), l'operaio esplora lo spazio architettonico della Cappella Bacci che ospita gli affreschi. Pasolini insiste molto sulla luce che guida lo sguardo dell'operaio, quella della «vetrata a ponente»(44) oppure quella che sembra uscire dagli affreschi(45), da quelle «figure / che un altro lume soffia nello spazio»(46). Allo stesso modo l'io parlante distingue nettamente questo sguardo da quello di tutti gli altri, lo sguardo di chi è abituato a osservare tale bellezza, di chi non più si meraviglia di ciò che vede, di «gente / che ne è padrona, e non piega i ginocchi, / dentro la chiesa, non china il capo [...]»(47).

Dopo l'ingresso, l'incrocio di sguardi e il vagare sperduto e curioso, lo sguardo dell'operaio assume un ordine ed è quello degli affreschi che occupano il registro inferiore della cappella Bacci, da sinistra verso destra. È l'io parlante che si fa carico di razionalizzare e riempire criticamente la materia osservata, di prendere la parola dando vita a una sorta di colonizzazione visuale che viene attuata per mezzo del dispositivo efrastico.

La prima tappa di questo itinerario è costituita dall'affresco che l'osservatore ritrova in basso a sinistra, raffigurante la *Battaglia di Eraclio e Cosroe*, del 1458-1466, che richiama la battaglia tra il re persiano Cosroe II e quello cristiano-bizantino Eraclio, dopo che il primo ha rubato una reliquia della Croce. Una descrizione fedele dell'affresco è costituita dalla seconda strofa del poemetto, che qui si riporta integralmente:

Quelle braccia d'indemoniati, quelle scure
schiene, quel caos di verdi soldati
e cavalli violetti, e quella pura
luce che tutto vela
di toni di pulviscolo: ed è bufera,
è strage. Distingue l'umiliato sguardo
briglia da sciarpa, frangia da criniera;
il braccio azzurrino che sgozzando
si alza, da quello che marrone ripara
ripiegato, il cavallo che rincula testardo
dal cavallo che, supino, spara
calci nella torma dei dissanguati(48).

La strofa inizia con una descrizione ambientale e generale di quanto è osservabile nell'affresco: è una mischia furiosa e sanguinaria di morte la cui luce effusa «che tutto vela» colpisce l'occhio del soggetto dell'atto visivo, questo «umiliato sguardo» che è impegnato a distinguere i particolari dei corpi avvinghiati e stretti nella polvere. Al centro dell'attenzione è la porzione destra dell'affresco, in cui si vede un «braccio azzurrino che sgozzando / si alza» colpendo un giovanetto, che è il figlio di Cosroe. Poi si distingue il cavallo marrone che scalcia e quello che invece «rincula testardo». A questo punto, sazio di dolore, come chi non più può sopportare la vista, l'operaio distoglie lo sguardo, si perde, e, infine, si ferma su un altro affresco. Inizia la terza strofa:

Ma di lì già l'occhio cala,
sperduto, altrove... Sperduto si ferma
sul muro in cui, sospesi,
come due mondi, scopre due corpi... l'uno
di fronte all'altro, in un'asiatica
penombra... Un giovincello bruno,
snodato nei massicci panni, e lei,
lei, l'ingenua madre, la matrona implume,
Maria. Subito la riconoscono quei

poveri occhi: ma non si rischiarano, miti
nella loro impotenza. E non è, a velarli,
il vespro che avvampa nei sopiti
colli di Arezzo... È una luce
– ah, certo non meno soave
di quella, ma suprema – che si spande
da un sole racchiuso dove fu divino
l’Uomo, su quell’umile ora dell’Ave(49).

L’io parlante descrive la traiettoria disegnata dall’occhio del protagonista che, dopo un momento di smarrimento, va da sinistra verso destra e si ferma più o meno al centro, incontrando due figure che nella composizione sembrano appartenere a due mondi separati. Sono l’Arcangelo Gabriele e la Vergine Maria, così come possono essere visti nell’*Annunciazione* del 1452-1458. Nella denotazione delle due figure, poste l’una di fronte all’altra, l’io parlante fa notare che, nonostante il soggetto osservante appartenga a un mondo incolto secondo i canoni della borghesia intellettuale, non manca dell’alfabetizzazione dei poveri, degli strati sociali più bassi, ossia quella cattolica. Ed è per questo che l’operaio può riconoscere la figura di fronte al «giovincello bruno», quella della Vergine, dell’«ingenua madre, la matrona implume». Ma, nonostante ciò, non appare nei suoi occhi la gioia ottusa dell’intellettuale che riconosce qualcosa: i suoi occhi «non si rischiarano», restano «miti / nella loro impotenza», quella stessa impotenza che pervade ogni momento della sua vita e che di certo non un’opera d’arte può cambiare. Poi ritorna la luce a velargli gli occhi, ma non è una luce naturale come quella vespertina, è una luce diversa, soprannaturale. Viene dall’alto, da quel sole divino in alto a sinistra. Più avanti è sempre la luce – sebbene diversa dalla precedente – a guidare lo sguardo del protagonista verso l’ultima tappa del testo. Nella quarta strofa lo sguardo si sposta nel registro destro:

Che si spande, più bassa,
sull’ora del primo sonno, della
notte, che acerba e senza stelle Costantino
circonda, sconfinando dalla terra
il cui tepore è magico silenzio.
Il vento si è calmato, e, vecchio, erra
qualche suo soffio, come senza
vita, tra macchie di noccioli inerti.
Forse, a folate, con scorata veemenza,
fiata nel padiglione aperto
il beato rantolo degli insetti,
tra qualche insonne voce, forse, e incerti
mottetti di ghitarre...
Ma qui, sul latteo tendaggio sollevato,
la cuspide, l’interno disadorno,
non c’è che il colore ottenebrato
del sonno: nella sua cuccetta dorme,
come una bianca gobba di collina,
l’imperatore dalla cui quieta forma
di sognante atterrisce la quiete divina(50).

A fare da ponte tra le due strofe è uno sfumare di luci tra due affreschi contigui. L’occhio del protagonista si sposta infatti sul *Sogno di Costantino*, del 1458-1466. Dalla più forte luce divina dell’*Annunciazione* si passa al tepore effuso di quest’ultimo. L’io parlante insiste sui particolari di questa scena di silenzio, prima quelli relativi alla tranquillità turbata dal vento o dagli insetti, poi sull’imperatore, la cui serenità preannuncia il sogno grazie al quale si convertirà al cristianesimo e sconfiggerà Massenzio. Su questo punteggiare ecfrastico della denotazione si interrompe *Gli affreschi di Piero a Arezzo*. Qui si abbandona lo sguardo dell’operaio: forse dalla visione di questi capolavori riceverà un’illuminazione comparabile a quella che Costantino ricevette quella notte a opera di un messaggero divino.

Rispetto al corrispettivo di *Picasso*, in questa sezione di poemetto il percorso dello sguardo appare più organizzato. Inoltre, la componente efrastica risulta qui molto più strutturante e fondativa della sua essenza. Pur essendo caratterizzati da una certa dose di paternalismo, gli *Affreschi* sembrano avere più sostanza visiva rispetto alla logorrea ideologica che permeava l'altro scritto. Qui è possibile seguire nel suo fondarsi lo sguardo-avvento pasoliniano tutto teso al confronto con un'icona ideologica, per mezzo dello sfruttamento di un dispositivo efrastico che assume dei connotati peculiari rispetto alla norma. La compiutezza di questa sezione è dunque molto indicativa per lo studio che ci siamo proposti di sviluppare in questa sede e per gli studi a venire.

6. Conclusioni

Dalla comparazione tra i due testi emerge in conclusione, oltre alle evidenti analogie e differenze, un modo di fare e di organizzare il dispositivo-sguardo – nel suo articolarsi efrastico – che parte probabilmente da preconcetti di stampo ideologico e, per mezzo di questi, ne informa tutto il modo di configurarsi e di offrirsi al lettore. Infatti, nel primo caso spicca una netta frattura fra lo sguardo borghese di *Picasso* e quello rappresentato dall'io parlante pasoliniano; al contrario, nel secondo caso, risulta osservabile una sorta di integrazione, pedagogica e paternalista, tra lo sguardo operaio e quello rappresentato dall'io che integra criticamente la sostanza delle descrizioni efrastiche. Quest'ultimo sguardo emerge quasi subito e prende il sopravvento dalla seconda strofa fino alla fine. In sostanza, si può parlare di una sorta di 'omologia scopica' della situazione ideologica: se da una parte l'avversione alla classe borghese prende la forma di una frattura che ne sancisce il ribrezzo ideologico; dall'altra l'esigenza di avvicinamento risulta nell'accoglimento di un'istanza, quella del sincero guardare, con un atteggiamento didattico e purista che, pur risultando in una sorta di colonialismo intellettuale, è guidato da un voler appressarsi e scortare la classe operaia verso il bello.

Da queste prime conclusioni si vede già come tali studi siano fruttuosi, come già dimostrato da Donati e Rizzarelli. Ciononostante, è evidente la necessità di adoperarsi in ulteriori indagini sul dispositivo efrastico pasoliniano, meglio se applicando le recenti acquisizioni nel campo degli studi visuali internazionali. Ciò dovrebbe andare di pari passo con un'analisi approfondita del regime scopico pasoliniano così come emerge dalla sua produzione poetica. Auspicando una ripresa degli studi sull'argomento si spera di aver dato con questo lavoro un contributo esordiale.

Alessio Verdone

Note.

(1) R. Donati, *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Le Lettere, Firenze 2014.

(2) M. Rizzarelli, *Una terra che è solo visione. La poesia di Pasolini tra cinema e pittura*, Duetredue Edizioni, Catania 2015.

(3) A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura Visuale. Immagini, Sguardi, Media, Dispositivi*, Einaudi, Torino 2016, p. 108.

(4) Pasolini è infatti estensore di quella che Francesco Galluzzi, a partire dall'indice del suo *Pasolini e la pittura*, chiama «opera grafica». Cfr. F. Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, Bulzoni, Roma 1994.

(5) Vale ricordare almeno, tra le altre, *Quadri friulani*, in P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, ora in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, S. De Laude, vol. I, Mondadori, Milano 2003, pp. 807-814.

(6) Cfr. L. Venturi, *Pablo Picasso. Catalogo Della Mostra*, De Luca Editore, Roma 1953.

(7) Una cronaca puntuale è riportata da Simone Ticciati, che parla delle dispute ideologiche alla base del progetto. Cfr. S. Ticciati, *L'errore di Picasso*, "Paragone Letteratura", 33-34-35, 2001, pp. 56-86.

(8) C. Clüver, *Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis*, in V. Robillard, E. Jongeneel, a cura di, *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, VU University Press, Amsterdam 1998, p. 49.

(9) Formulata a partire dal primo numero di "Paragone", nel 1950. Ora in R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, Portatori d'acqua, Pesaro 2014.

- (10) Come ha fatto notare A. Marchesini, la vicinanza a Longhi si può riscontrare anche nella *Ricchezza*. Cfr. A. Marchesini, *Longhi e Pasolini: Tra 'fulgurazione figurativa' e fuga dalla citazione*, "Autografo", 26, 1992, pp. 3-31. O, ancora, A. Mirabile che parla addirittura di una 'funzione Longhi': cfr. A. Mirabile, *Scrivere La Pittura. La Funzione Longhi Nella Letteratura Italiana*, Longo, Ravenna 2009.
- (11) A. Verdone, *Il dispositivo ecfrastico e la sua temporalità*, "Enthymema", 32, luglio 2023, pp. 49-64.
- (12) R. Donati, *Nella palpebra interna*, cit., p. 131.
- (13) M. Rizzarelli, *Una terra che è solo visione*, cit., p. 105.
- (14) *Ivi*, p. 104.
- (15) Cfr. A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura Visuale*, cit.; J. Elkins, *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*, Simon & Schuster, New York 1996.
- (16) Donati così spiega il significato di questi termini: «Per questo, lo vedremo, il suo sguardo-avvento oscilla entro due poli, entrambi segnati da una fortissima vocazione pedagogica: quello dell'icona, caratterizzato da una cerebrale esigenza di purezza (sia pure una purezza incarnata), e quello dell'idolo, contraddistinto dall'aspirazione alla resa espressionistica della divina carnalità. Riducendo schematicamente il problema, si potrebbe osservare come questi due diversi statuti dell'immagine corrispondano anche ai due poli principali, in parte interconnessi, dell'opera pasoliniana: ideologica, in un certo senso, è l'icona, *passionale l'idolo*», R. Donati, *Nella palpebra interna*, cit., p. 130.
- (17) P. P. Pasolini, *Picasso*, sez. VIII, v. 1, in *Le ceneri di Gramsci*, ora in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, S. De Laude, vol. I, Mondadori, Milano 2003, p. 792.
- (18) *Ivi*, sez. IV, v. 7.
- (19) M. Rizzarelli, *Una terra che è solo visione*, cit., p. 107.
- (20) G. Genette, *Figure II. La parola letteraria*, Einaudi, Torino 1985 (ed. or. *Figures II*, 1969).
- (21) M. Jahn, *More Aspects of Focalization: Refinements and Applications*, in P. John, a cura di, "GRAAT: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L'Université François Rabelais de Tours", 21, 1999, pp. 85-110.
- (22) P. P. Pasolini, *Picasso*, cit., sez. I, v. 1.
- (23) *Ivi*, sez. II, v. 8.
- (24) *Ivi*, sez. II, 13.
- (25) L. Venturi, *Pablo Picasso*, cit., pp. 36-59.
- (26) P. P. Pasolini, *Picasso*, cit., sez. III.
- (27) *Ivi*, sez. III, v. 1-3.
- (28) *Ivi*, sez. VI, vv. 4-5.
- (29) *Ivi*, sez. VI, v. 6.
- (30) *Ivi*, sez. VI, v. 7.
- (31) *Ivi*, sez. VI, v. 10.
- (32) *Ivi*, sez. VI, vv. 11-12.
- (33) *Ivi*, sez. VI, vv. 12-14.
- (34) *Ivi*, sez. VI, vv. 14-15.
- (35) *Ivi*, sez. VII, v. 1.
- (36) *Ivi*, sez. VII, vv. 25-27.
- (37) *Ivi*, sez. VIII, v. 2.
- (38) *Ivi*, sez. VIII, vv. 13-19.
- (39) *Ivi*, sez. VIII, vv. 11-20.
- (40) R. Donati, *Nella palpebra interna*, cit., p. 133.
- (41) *Ibidem*.
- (42) P. P. Pasolini, *Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Einaudi, Torino 1986, p. 680.
- (43) P. P. Pasolini, *Gli affreschi di Piero a Arezzo*, vv. 12-13, in *La Ricchezza*, in *La religione del mio tempo*, ora in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, S. De Laude, vol. I, Mondadori, Milano 2003, pp. 895-899.
- (44) *Ivi*, v. 17.
- (45) Cfr. R. Longhi, *Piero della Francesca*, Abscondita, Milano 2020.
- (46) P. P. Pasolini, *Gli affreschi di Piero a Arezzo*, cit., vv. 23-24.
- (47) *Ivi*, vv. 19-21,
- (48) *Ivi*, vv. 26-37.
- (49) *Ivi*, vv. 38-54.
- (50) *Ivi*, vv. 55-74.