

Voci di Pasolini. L'uso della *voice-over* nel teatro e nel cinema di *fiction*¹

Lorenzo Marchese²

Ricevuto: 21 febbraio 2022 / Accettato: 12 maggio 2022

Riassunto: Nel presente articolo si inizia una ricognizione della voce fuori campo, attribuibile a una figura d'autore, entro due ambiti della produzione di Pasolini: il teatro e il cinema di *fiction*. Dopo una premessa storica e teorica sulla voce fuori campo, si riflette sulle implicazioni poetiche ed espressive di questo strumento in *Affabulazione*, *Calderón*, *Uccellacci e uccellini* e *La sequenza del fiore di carta*.
Parole chiave: voce fuori campo; Pasolini; cinema; teatro; autorialità.

[en] Voices from Pasolini. Voice-over in Pasolini's plays and fiction movies

Abstract: This essay is a preliminary survey on the voice-over (generally attributable to the author's figure) in two fields of Pasolini's art: theatre and fiction movies. After a historical and theoretical introduction to the voice-over throughout 20th century, I aim to study the poetic implications of this narrative device in *Affabulazione*, *Calderón*, *Uccellacci e uccellini* and *La sequenza del fiore di carta*.
Keywords: Voice-over; Pasolini; cinema; drama; authorship.

Sommario: I. Voce d'autore e *voice-over* II. Teatro III. Cinema di *fiction*.

Come citare: Marchese, Lorenzo (2022): «Voci di Pasolini. L'uso della *voice-over* nel teatro e nel cinema di *fiction*», *Cuadernos de Filología Italiana*, 29, pp. 47-65. <https://dx.doi.org/10.5209/cfit.80599>

I. Voce d'autore e *voice-over*

Se accettiamo l'interpretazione secondo la quale l'opera pasoliniana, più di ogni altra della letteratura italiana del Novecento, è difficilmente scindibile dalla figura e dalla biografia del suo autore, come alluso sin dal titolo dell'introduzione di Walter Siti (1998), «Tracce scritte di un'opera vivente», ad apertura del primo volume dei *Romanzi e racconti* per la collana dei Meridiani, allora anche l'analisi di una questione narratologica minore come l'uso della voce fuori campo può assumere una certa

¹ Sono grato a Stefano Casi, Silvia Cucchi, Alessandro Fiorillo e al personale della Biblioteca della American University of Rome per l'aiuto e i consigli dati durante le mie ricerche.

² Università degli Studi di Palermo
E-mail: lorenzo.marchese02@unipa.it

rilevanza. La delimitazione preliminare di questa ricerca obbedisce a un'esigenza di ordine destinata a rimanere, in parte, inappagata: l'opera di Pasolini è talmente vasta, ramificata com'è in *media* (pagina scritta, teatro, cinema) e generi diversi, da disorientare. A loro volta, questi macro-gruppi potrebbero essere suddivisi ulteriormente, se pensiamo alle stratificazioni della letteratura (poesia, narrativa, scrittura saggistica) e del cinema, in cui andrebbero isolate almeno due fasce: il cinema di *fiction*, che va da *Accattone* (1961) a *Salò* (1975) e quello che genericamente si intende come documentario ma forse più precisamente andrebbe definito di *non-fiction*, visto il suo carattere più lirico-espressivo che informativo-documentaristico, nonostante la fedeltà apparente al dato di realtà, e che va in Pasolini dalla *Rabbia* (1963) a *Le mura di Sana' a* (1971). Per altro, le intersezioni fra i linguaggi dei differenti supporti, che occorrono con frequenza tale da aver fatto parlare di «*pastiche* di letteratura e cinema» (Santato 2003: 177), senza contare il teatro e i continui rimandi all'arte figurativa (in particolare alla pittura italiana fra Masaccio e Caravaggio), non sono una ricaduta stilistica casuale, ma una premessa di poetica consapevolmente formulata da Pasolini in vari punti del suo percorso (a partire dalla più nota, cioè la definizione del «cinema di poesia» in Pasolini 1999a: 1461-1488).

Nonostante tutto ciò, o forse proprio a causa di ciò, la nozione tecnica di voce fuori campo nell'opera di Pasolini trova un'applicazione molto originale. Anzitutto, in virtù della duplice natura di confine connaturata a questa tecnica. A un primo livello interno al testo, infatti, la voce fuori campo è l'emanazione sonora di qualcuno che è simultaneamente dentro e fuori dalla rappresentazione artistica. L'autore dietro la voce si pone su un piano di realtà che è più quello del mondo esterno che quello della realtà rappresentata in cui, con la sua voce, viene in vista. Per risultato, si ha una moltiplicazione di piani che sfonda la quarta parete di una *mimesis* illusoriamente naturalistica. A un secondo livello più ampio, che riguarda per dir così la storia del mezzo, la voce fuori campo è una tecnica sin dall'inizio in bilico fra mezzi d'espressione diversi, se, come farò nel corso del mio intervento, si riconduce la voce fuori campo alla sintassi del linguaggio cinematografico, più precisamente definita nell'ambito degli studi di settore come *voice-over*. Il termine merita un veloce approfondimento proprio perché, in inglese, la distinzione fra *voice-in*, *voice-off* e *voice-over* definisce tre declinazioni narratologiche del parlato sonoro. La prima è la voce attribuita, in presa diretta o in doppiaggio, a un personaggio incluso nell'inquadratura. La seconda e la terza sono quelle che Chion (1981: 32), in un classico studio sull'argomento, ha definito «suoni acusmatici»: suoni dei quali è difficile o impossibile individuare la fonte. Con *voice-off*'s' intende una voce chiaramente associabile a un personaggio della storia, ma non incluso nell'inquadratura nel momento in cui lo si sente parlare; la *voice-over* designa una «voce senza corpo», non attribuibile a un personaggio della rappresentazione, insomma una voce d'autore disincarnata posta al di fuori dello spazio della realtà raccontata (Doane 1980: 37-43).

Da una simile schematizzazione emerge il carattere autenticamente transmediale della *voice-over*. Strumento dalla natura «apertamente narrativa» – «overt narrational device», (Ruoff 1993: 25) – nel suo riprodurre su pellicola il discorso di quello che Genette (1972: 252-3)³ chiama in letteratura «narratore extradiegetico», la *voice-over* nasce e si sviluppa sin dagli albori della settima arte, in quanto strumento narrativo parallelo alla narrazione visiva principale garantita dal montag-

³ Su questa categoria genettiana e le sue intersezioni col cinema, si veda anche Limoges (2013).

gio. Considerando il cinema degli esordi, i film muti a cavallo dei secoli XIX e XX vengono introdotti da letture e voci “dal vivo” che contestualizzano quello che avviene sullo schermo e gli spettatori neofiti faticano a capire (Berg 1975: 165-177). Con lo sviluppo delle potenzialità tecniche ed espressive del mezzo, cambiano anche le voci fuori campo, che diventano scritte: dal 1903 circa, sono le didascalie a incarnare il ruolo del narratore extradiegetico. Se all’inizio sono tracce puramente descrittive, prive di istanza espressiva e autorialità nette, con i primi grandi autori cinematografici si registra uno scarto. Le didascalie diventano linguaggio artistico che scorre a lato delle immagini, le introduce, fa da contrappunto lirico o da chiosa critica (anche con effetti propagandistici o, col giudizio di oggi, infelici, razzisti, discriminatori, se prendiamo ad esempio uno dei capostipiti di questo nuovo modo di fare cinema: *Nascita di una nazione* di D.W. Griffith, che esce nel 1915). Quando gli autori del cinema muto, tramite le didascalie, intervengono a commentare, spiegare, circostanziare quanto si svolge in scena, stanno di fatto facendo le veci di un narratore esterno di un testo. Come ha notato Sarah Kozloff in uno dei pochi studi interamente dedicati al tema:

[...] titles were not only a means of conveying expository information. The earliest titles were generally spare, merely identifying or temporal indicators presented on plain backgrounds in undistinguished typeface, but as the silent era progressed, and intertitles won out over lecturers as the principal source of narration, filmmakers began to pay more attention to their titling (Kozloff 1992: 25).

Siamo dunque in presenza, a questa altezza temporale, di una tecnica cinematografica che s’ispira a una modalità discorsiva pre-esistente sia nel livello scritto sia in quello parlato, anzi recitato⁴. All’altezza del 1928 si ha lo scarto più netto: nel momento in cui viene introdotto il sonoro al cinema, i registi sono subito pronti a transcodificare l’espressione autoriale delle didascalie nel nuovo strumento. La prima sperimentazione avviene in documentari e notiziari (categorie nelle quali la voce fuori campo resterà, fino ai nostri giorni, tecnica narrativa preferenziale). Nel cinema di *fiction*, viceversa, i primi esempi di *voice-over* si trovano in pellicole di ricerca e talvolta anti-narrative come *Le sang d’un poète* (1930) di Jean Cocteau, o debitrice di una poetica espressionista come *M* (1931) di Fritz Lang – che due anni dopo, nel *Testamento del Dr Mabuse* avrebbe voluto rappresentare la possessione del protagonista proprio con una voce fuori campo e non con le sovrimpressioni visive effettivamente realizzate. Da quei primi esperimenti, *voice-off* e *voice-over* diventano dispositivi d’elezione piegati alle esigenze più varie⁵.

Senza elencare ulteriori esempi di quella che, in certi generi cinematografici allora emergenti come il *noir*, diventa una tecnica largamente diffusa, basti qui sottolineare quanto la *voice-over* esaspera la differenza narratologica fra *showing* e *telling*,

⁴ Tra parentesi, non è solo la letteratura scritta della narrativa a ispirare la *voice-over* (come sostengono Scholes e Kellogg 1966: 280), ma bisogna tenere conto anche dell’influenza teatrale. Discutendo la posizione di Scholes e Kellogg, Kozloff (1992: 17-19) sottolinea a questo riguardo che già nella tragedia antica erano previste sequenze di narrazione e commento fuori campo, incarnate nelle figure in senso lato extradiegetiche del coro.

⁵ Se prendiamo due pellicole estremamente diverse in uno stesso anno (il 1941), si nota come le voci fuori campo siano adatte per conferire realismo documentario a opere che vanno in altra direzione (*Quarto potere* di Orson Welles), oppure fungano da espressioni del ricordo, tracce sonore sospese su un mondo perduto (*Com’era verde la mia valle* di John Ford).

che nel cinema è molto più marcata che in letteratura: nel cinema lo *showing* è prevalentemente affidato alle immagini e il *telling* prevalentemente al sonoro, mentre in letteratura entrambe le azioni sono affidate alle parole. Su questa discrasia insiste il cinema dopo la Seconda guerra mondiale, con esiti disparati: dalle voci del *mockumentary* il cui racconto, in apparenza asettico, cozza con le azioni fallimentari o ridicole dei personaggi, con effetti volutamente umoristici (è il caso di molto cinema di Woody Allen con in testa *Prendi i soldi e scappa*, 1969), fino ai virtuosismi del cinema di ricerca europeo che spazia fra diversi piani temporali e affronta tematiche post-apocalittiche (il distopico *La jetée* di Chris Marker, 1962), senza trascurare film autoriali in cui il commento fuori campo funge da contrappunto lirico-saggistico alla violenza della Storia, condensata nell'esplosione della bomba atomica, come avviene in *Hiroshima mon amour* di Alain Resnais (1959). E proprio qui si trova una porta di passaggio fra una premessa storica e teorica della *voice-over* e la produzione pasoliniana. Il film di Resnais infatti attira una menzione di Pasolini, contenuta in un discorso che, dentro a una lettera a Luciano Anceschi del gennaio 1960, riguarda il ruolo del narratore fra letteratura e cinema:

il narratore della letteratura, è per lo più – o così lo si intende nell'ambito post crociano, nel giro, diciamo, «borghese» – un narratore di sé: soggettivo. Il narratore del cinema è, per definizione, per richiesta del pubblico, un narratore di fatti altrui: oggettivo. È vero, violente immissioni letterarie nel cinema, si sono sempre avute: e ora vedi «Hiroshima, mon amour», e, in parte, «La dolce vita»: grosse operazioni di violentazioni, anche tecnicamente non oggettive, sul corpo del racconto. Ma questi due film sono prodotti di un ritorno di cultura «decadente», in massa, nel momento in cui la cultura ad essa contrapposta – quella impegnata – lascia un certo vuoto ideologico: interessa meno ai comunisti. È di nuovo di moda lo stile. Dico stile puro, stingente nel formalismo. (Pasolini 2021: 1675-1676)

In questa dicotomia pasoliniana (processo consueto quando Pasolini affronta la teoria dei linguaggi artistici), il narratore letterario è soggettivo, il narratore di cinema è oggettivo. Anzi, il cinema, come verrà precisato molti anni dopo nell'articolo «La pazzesca razionalità della geometria religiosa» a proposito di *Milarepa* di Liliana Cavani, può «concentrare in un unico soggetto osservante e vivente, delle esperienze diametralmente opposte» (Pasolini 1999b: 2639). Tuttavia, parlando nel 1974 del film di Cavani, Pasolini si concentra sulla prospettiva, mentre, citando il film di Resnais quattordici anni prima, l'attenzione è piuttosto sulla voce, poiché nella lettera ad Anceschi si suggerisce la possibilità di una netta immissione del narratore fuori campo, calco letterario, all'interno del racconto cinematografico. In questo senso, dunque, esaminerò l'uso della *voice-over* in Pasolini: come dispositivo ibrido, individuabile in vari punti dell'opera, secondo una vocazione allo sconfinamento tipicamente pasoliniana. Come già accennato, uno studio esaustivo sulla voce dovrebbe trattare non solo il teatro e il cinema di *fiction*, ma anche la letteratura (in poesia e in prosa), il cinema di *non-fiction* (la *voice-over* ha una sua prima attestazione nel commento a due voci di *La rabbia* e trova una prosecuzione originale nei documentari degli anni Settanta), e persino le soglie prepotentemente autoriali del testo, se è vero, come ha notato Siti (1998: xxiii-xxiv), che quasi sempre le opere pasoliniane «nascono accompagnate da un paratesto (prefazioni, dibattiti, polemiche,

interviste) in cui Pasolini stesso sembra mostrare ai critici «quanto e cosa ci sia da dire sulle sue opere». Ma preferisco concentrarmi in questa sede sui primi due ambiti, i cui campioni sono compresi nel segmento temporale di circa sei anni che va dal 1964 al 1970. È un lasso di tempo non casuale, nel suo coincidere in larga parte con il progressivo abbandono di un'altra tecnica narrativa prediletta dal Pasolini narratore: lo stile «libero indiretto» (Pasolini 1999a: 1349 e *passim*), che invece di separare le voci dell'autore fuori campo e quelle dei personaggi tende a confonderle. Già in una lettera del 15 novembre 1954 all'editore Garzanti, in preparazione di *Ragazzi di vita*, Pasolini ha chiaro in mente il suo ruolo di narratore all'interno della vicenda narrata mentre descrive la trama del libro:

Badi che tutto questo resta «prima» del libro: io come narratore non interferisco. Come non denuncio mai direttamente la responsabilità fascista nella costruzione di quei campi di concentramento che sono le borgate romane, o sulla responsabilità attuale del governo che non ne ha risolto il problema. Tutto questo è implicato nella congerie esternamente caotica, internamente ordinata, dei fatti. (Pasolini 2021: 1220)

Non interferire con la propria presenza, in altre parole non far mai sentire la propria voce in quanto autore dotato di una coscienza di classe distinta rispetto ai suoi personaggi, è il presupposto di Pasolini per raccontare i ragazzi del sotto-proletariato romano senza giudicarli, provando a mimetizzarsi fra loro. Lo stile libero indiretto, con le parole del successivo «Intervento sul discorso libero indiretto» dedicato per intero all'argomento, «implica una coscienza sociologica, chiara o no, nell'autore» (Pasolini 1999a: 1349), che permette, nel discorso letterario, qualcosa che nella realtà sarebbe impossibile: un processo di «immedesimazione o osmosi o comunque rapporto di simpatia tra l'autore e il personaggio, *come se le loro esperienze vitali fossero le stesse*» (Pasolini 1999a: 1356). In sostanza, ha sottolineato Desogus, si tratta di un'operazione che mescola due registri di voce e, anche se non causa la sparizione della voce autoriale, ne provoca un'eclissi almeno parziale: «l'incontro tra autore e personaggio dà luogo a una voce sincretica che unisce il registro alto dell'autore, la sua consapevolezza, la sua storicità all'incoscienza politica del personaggio, alla sua parola illetterata, alla sua spontaneità» (Desogus 2019: 693). Laddove l'indiretto libero è sincretico, anti-gerarchico e presuppone una chiara coscienza sociologica, la *voice-over* pasoliniana ne rovescia le caratteristiche. Non è sincretica ma, liberando il termine da ogni accezione religiosa, integralista. In quanto diretta emanazione dell'autore, provvisto di un'intrinseca superiorità, la *voice-over* viene da una figura gerarchicamente superiore ai personaggi e, intervenendo direttamente nel racconto senza creare alcuna mescolanza con le sue creature, pone per le basi per un attrito fra soggettività non conciliabili. Al tempo stesso, si pone in un dialogo aperto con i destinatari dell'opera, che si tratti di spettatori (al cinema) o di spettatori-lettori (nel teatro, dal carattere così apertamente scritto, o in testi narrativi in cui la figura dell'autore assume una rilevanza decisiva per la comprensione degli avvenimenti, come in *Petrolio*). Nelle opere in cui la *voice-over* è in gioco, mentre l'autore è direttamente implicato nella propria storia, questi ribadisce di continuo, al tempo stesso, la propria extralocalità rispetto al mondo. In questa concezione, precisata nel saggio «Il cinema impopolare» uscito in origine su *Nuovi argomenti* nel 1970

e riguardante *in primis* (ma non solo) il cinema, l'autore secondo Pasolini diventa «un estraneo in una terra ostile», è una figura dell'ordine e al tempo stesso della morte. Lungi dal mimetizzarsi, urta contro la realtà rappresentata che con la sua vitalità gli sfugge.

«Autore». Se un facitore di versi, di romanzi, di films trova omertà, connivenza o comprensione nella società in cui opera, non è un autore. Un autore non può che essere un estraneo in una terra ostile: egli infatti abita la morte anziché abitare la vita, e il sentimento ch'egli suscita è un sentimento, più o meno forte, di odio razziale. (Pasolini 1999a: 1601-1602)

La progressiva sparizione dell'indiretto libero nella produzione di Pasolini da metà degli anni Sessanta in poi, data dalla percezione lucida, già presente nell'«Intervento sul discorso libero indiretto», che non ci si possa più calare neanche per esperimento nel pensiero e nel linguaggio delle masse neocapitaliste (Pasolini 1999a: 1364), indica un cambiamento di impostazione narrativa. Se non ci si può immedesimare nel linguaggio altrui, ma solo descriverlo da fuori opponendo l'espressione della propria coscienza, la *voice-over* idealmente serve a veicolare questo cambio di autorialità.

II. Teatro

La nozione di *voice-over* applicata al teatro può apparire problematica. Ma, pur essendo il termine di generale pertinenza cinematografica, è altrettanto vero che la voce dell'autore fuori scena (o una voce che all'autore può essere ricondotta) è del tutto possibile anche in teatro: e particolarmente in quello di Pasolini, che fonda la propria poetica teatrale, sin da *Orgia*, proprio sulla contrapposizione di personaggi monologanti in confronto fra loro. È stato notato a più riprese che i personaggi sulla scena pasoliniana sembrano sempre parlare dal di fuori, forti di una consapevolezza che non è realistica ma discende da una diretta emanazione dell'autore. Nel teatro si ha, con le parole di Stefano Casi (2012: 27), «un 'super-personaggio' unico, cioè l'autore stesso nascosto che parla per interposte persone». Lo stesso Pasolini fa un'importante precisazione in un'intervista con Jean-Michel Gardair uscita il 13 novembre del 1971 sul *Corriere del Tirreno*, ossia quando la sua fase più intensa di scrittura teatrale si è conclusa:

Nel '65 ho avuto l'unica malattia della mia vita: un'ulcera abbastanza grave, che mi ha tenuto a letto per un mese. Durante la prima convalescenza ho letto Platone ed è stato questo che mi ha spinto a desiderare di scrivere attraverso personaggi. Inoltre, in quel momento avevo esaurito una mia prima fase poetica e da tempo non scrivevo più poesie in versi. Siccome queste tragedie sono scritte in versi, probabilmente avevo bisogno d'un pretesto, di interposte persone, cioè di personaggi, per scrivere in versi. (riportato in Roncaglia 1979: 312-313)

I personaggi sono «un pretesto», entità vuote da riempire, nel segno di una diffidenza, persino di una «ripugnanza», di Pasolini, che si fa fortissima negli ultimi anni (Fiorillo 2020). Ispirandosi dichiaratamente ad autori come Brecht e soprattutto

teorici come Šklovskij, nella sua *Teoria della prosa* (1925), i personaggi sono parlati dall'autore ma non hanno una loro piena autonomia. Lo sottolinea, con autocoscienza decisamente anti-realistica, l'Uomo di *Orgia*, apprestandosi al gioco di sadismo, non solo verbale, contro la Donna:

Ogni nostra vita non è che un esempio, che parla;
mentre le parole – anche questo sappiamo –
sono noi stessi solo per il loro suono
e per una parte, ineffabile, del loro senso. (Pasolini 2001: 276)

Anche a una prima lettura il teatro di Pasolini si presenta anti-dialogico e contro i personaggi: spesso le situazioni drammatiche trovano la loro radice nel solipsismo di un protagonista isolato da tutti e non si verifica praticamente mai uno scambio autentico fra coscienze indipendenti. Con una piccola torsione concettuale, un corrispettivo riconoscibile della *voice-over* si può riscontrare anche nei drammi *Affabulazione* e in *Calderón*. In queste tragedie la voce fuori scena viene da figure di confine, che stanno al di fuori delle convenzioni (in senso lato) realistiche della rappresentazione ed evocano consapevolezza ulteriore dell'autore-demiurgo. Rivolgendosi da una posizione allotria agli attori o agli spettatori, queste emanazioni d'autore non istituiscono una vera e propria comunicazione. Al contrario, imprimono l'andamento del dramma e ne determinano, con note e digressioni metateatrali, le modalità di ricezione presso il pubblico.

Affabulazione è la storia di un'ossessione erotica di un Padre per il Figlio ventenne, destinata a sfociare nella follia del primo. Come spesso accade a Pasolini, l'influenza della letteratura greca classica, con l'esibito calco iniziale dalle *Trachinie* di Sofocle, implica un'intensa connotazione sacrale di questo eros incestuoso (Fusillo 2007). All'inizio, in realtà, l'ascendenza doveva essere ben più marcata. La ricerca filologica di Walter Siti e Silvia De Laude su dattiloscritti e varianti d'autore, in appendice ad *Affabulazione* per l'edizione del *Teatro* per i Meridiani, ha dimostrato che in un episodio poi scartato il Padre avrebbe dovuto essere accoltellato dal Figlio in preda all'aspeperazione, e che in seguito all'attacco il Padre sarebbe sprofondato nella sua pazzia (altrimenti, nella versione definitiva, non spiegabile con una causa concreta e subito comprensibile):

Nell'episodio VI degli «scarti», l'agonia del padre è rappresentata sulla falsariga dell'agonia di Eracle nelle *Trachinie*, con diversi prelievi letterali del testo antico, che offre ad A anche l'epigrafe poi espunta [...]. È interessante notare che nel nuovo episodio VI, nato in sostituzione di questo [in cui il Figlio accoltellava il Padre], entri in scena, quasi come risarcimento per il mancato omaggio a Sofocle, il personaggio della sua Ombra. Nel VI episodio conservato, l'Ombra di Sofocle raccoglie in qualche modo l'eredità di queste pagine tagliate: cita a più riprese le *Trachinie* e allude addirittura al passaggio in cui Eracle chiede al figlio di portarlo in cima al monte e lì bruciarlo, «con le sue mani di ragazzo» [...]. (Pasolini 2001: 1180-1181)

L'Ombra di Sofocle svolge due ruoli: anzitutto, è una voce d'autore che conosce le chiavi di una storia di desiderio delirante, anche se non è disposto a rivelarle al pubblico a cui si rivolge sin dal Prologo. Il suo linguaggio è ostico, perché rientra

nel dominio della poesia: è situato in una zona altra rispetto alla realtà comprensibile fuori dalla quale il Padre, per colpa del suo desiderio, è stato estromesso.

Colui che vi parla è l'ombra di Sofocle.
 Sono qui arbitrariamente destinato a inaugurare
 un linguaggio troppo difficile e troppo facile:
 difficile per gli spettatori di una società
 in un pessimo momento della sua storia,
 facile per i pochi lettori di poesia.
 Ci dovrete fare l'orecchio.
 Basta. Quanto al resto,
 seguirete come potrete le vicende un po' indecenti
 di questa tragedia che finisce ma non comincia –
 fino al momento in cui riapparirà la mia ombra.
 A quel momento le cose cambieranno;
 e questi versi avranno una loro grazia,
 dovuta, stavolta, a una certa loro oggettività. (Pasolini 2001: 471)

Non è superfluo notare che, negli ultimi quattro versi citati, il ruolo dell'Ombra d'autore è associato a un tentativo di oggettivazione dei versi poetici. Ancora una volta torna la dicotomia fra narratore soggettivo e narratore oggettivo, che è un cardine delle riflessioni pasoliniane sul cinema e che abbiamo intravisto nella lettera del 1960 ad Anceschi. È come se anche il teatro, in modo analogo al film, de-soggettivizzasse la letteratura grazie a tecniche che sollevano la responsabilità del discorso dai personaggi e la dislocano su figure extralocali: nel caso specifico, la voce fuori campo di un autore teatrale greco, doppio pasoliniano, che trasla una volta per tutte il delirio del Padre su un piano ulteriore. L'oggettivazione si compie, come preannunciato nel Prologo, nel VI episodio, quando l'Ombra di Sofocle entra a sostituzione della scena rimossa in cui il Figlio accoltellava il Padre. Il fantasma dell'autore si presenta nelle vesti di una forza irreali (nessuno riesce a sentirla tranne il Padre) capace di spiegare all'uomo agonizzante ciò che, fuori dal suo campo visivo, si sta verificando:

PADRE

Aaaaaah, aaaaaah,
 aaaaaaaaaaaaaah!

OMBRA DI SOFOCLE

In fondo a questo lamento io ti compaio.
 È, naturalmente, la febbre delle ferite.
 Tu cessi di lamentarti
 e io scompaio; poi ricominci a lamentarti
 e io ricompaio.
 Vado e vengo, veloce come il fulmine,
 appeso in fondo al tuo lamento,
 povero uomo accoltellato.

PADRE
Aaaaaah! E perché?

OMBRA DI SOFOCLE

Per darti delle spiegazioni
su ciò che è.

PADRE

Bene, ti ascolto ...

OMBRA DI SOFOCLE

Io ho scritto tragedie,
come tu sai bene – per averle lette da studente.
In quanto uomo di teatro, dunque, non è a te che parlo,
ma al tuo personaggio:
quest'uomo infebbrato
che accanitamente si lamenta.
Vengo, in realtà, a portarti notizie
di un altro personaggio ...
e questo personaggio
è un ragazzo ... un ragazzo ... (Pasolini 2001: 513-514)

Il dialogo fra un «uomo di teatro» e «un personaggio», in cui l'Ombra di Sofocle (che si proclama più volte «autore teatrale») è in grado di riferire al Padre notizie del suo oggetto di ossessione, distacca questa sequenza dall'illusione mimetica di cui Pasolini diffida nel teatro, ma insieme rende chiaro che l'Ombra di Sofocle è contemporaneamente dentro e fuori dalla recita. L'Ombra, forte della sua posizione autoriale superiore, non ha solo il potere di sancire una verità definitiva sui suoi personaggi (e può pertanto chiedere beffarda al Padre «Cosa potrei dirti altro, abbi pazienza, / se non la verità?», Pasolini 2001: 514), ma a questo aggiunge una consapevolezza profonda della finzione in cui la rappresentazione è immersa. Questo significa che il carattere metateatrale di *Affabulazione* passa per la voce fuori campo, che in virtù della propria autorialità esterna è capace di vedere la sovrapposibilità di piani del mondo e del teatro: la colpa del Padre sta, in tutto ciò, nel non voler capire che egli dovrebbe mantenere verso il Figlio un atteggiamento contemplativo simile a quello che, a teatro, gli spettatori hanno verso gli attori in scena. Il Padre è uno spettatore indisciplinato che l'Ombra di Sofocle richiama, rivolgendosi indirettamente agli spettatori di *Affabulazione* perché capiscano il ruolo cruciale dello straniamento nel riuscire ad «accorgersi» della realtà.

OMBRA DI SOFOCLE

L'uomo si è accorto della realtà
solo quando l'ha rappresentata.
E niente meglio del teatro ha mai potuto rappresentarla.

PADRE

Dunque, se io vedessi mio figlio, come ...
in un palcoscenico ...

OMBRA DI SOFOCLE

Tuo figlio è *già* in un palcoscenico,
non te ne sei accorto? In un palcoscenico vivente,
che ha per fondali paesaggi veri dell'alta Lombardia,
e le mura della tua bella villa di campagna.

Egli si rappresenta a te.

Ma tu, anziché contemplarlo, lo inseguì per prenderlo.

Ah, vecchia, maledetta abitudine al possesso!

Te lo dico bonariamente, con la tua ironia

che ti distacca dalla violenza della vita

e della tua coscienza: ma questa

tua vecchia abitudine al possesso è la tua morte.

Morte che nessuno, mai, in nessun luogo, piangerà (Pasolini 2001: 520-521)

Per distruggere l'inganno di una rappresentazione ingenuamente naturalistica, l'Ombra di Sofocle è convocata da Pasolini come figura dello straniamento che sfonda la quarta parete teatrale e suscita, grazie al suo carattere metateatrale, una partecipazione critica del pubblico alla rappresentazione. In quello che Hooper ha chiamato con una formula azzeccata «effetto di esilio» – «ethos of estrangement from culture and society, albeit in a manner that opens his work to a paradoxical degree of participation» (Hooper 2012: 358) –, la *voice-over* dell'Ombra di Sofocle ha anche un altro scopo: serve a ri-creare una comunità politica attorno al teatro, pur nell'ambiente gelido, astratto e sadico in cui i drammi pasoliniani del quadriennio 1966-1970, sono tutti calati. Lo scopo politico della *voice-over*, per Hooper (2012: 365), si coglie particolarmente bene nel secondo dramma pasoliniano in cui possiamo constatare la presenza di una voce d'autore, staccata in parte dalla dimensione mimetica: *Calderón*. Tre dei numerosi episodi in cui la tragedia è scandita sono introdotti da Stasimi. Se nella tragedia greca antica questo termine indicava il canto tenuto dal coro nell'orchestra, deputato a una funzione di commento rivolto in prima istanza agli spettatori, analogamente in Pasolini lo Stasimo ospita un monologo, affidato a un non meglio definito Speaker, che presenta notevoli differenze rispetto al rimanente testo: è in prosa, e non in versi come il resto della tragedia; è affidato a un emissario dell'autore, che prende la parola per rivolgersi dichiaratamente agli spettatori, senza alcun tipo di interazione coi personaggi o riferimento alla storia rappresentata. È stato notato per *Orgia*, ma vale alla perfezione anche qui: i cori pasoliniani hanno «una funzione essenzialmente metateatrale [...] cercano di suscitare una reazione nel pubblico o cercano di sedurlo, invitando lo spettatore ad entrare nella finzione drammatica o cacciandolo in malo modo come in una rappresentazione avanguardistica» (Possamai 2005: 105). Prendiamo il I Stasimo per capire quanto lo Speaker somigli a una realizzazione figurale del discorso tradizionalmente affidato, nel genere del romanzo, al paratesto:

Sono qui per dirvi poche parole d'introduzione.

L'autore mi delega a ricordarvi, prima di tutto, che egli, scrivendo, può far uso solo delle esperienze che ha già fatto: non di quelle che sta facendo o che farà.

[...]

Egli si scusa ad ogni modo soprattutto con i competenti della nuova epoca che sta cominciando, presenti in questo teatro, che – pur magari avendo la sua età – sono così informati sul presente e sulle possibilità del futuro, che ritengono decrepite le esperienze fatte lo scorso anno: e non parliamo poi del linguaggio che le esprime!

[...] Così, almeno, in questa nottata del 1967. (Pasolini 2001: 661)

Diversamente da *Affabulazione*, qui la voce fuori campo si rivolge esclusivamente agli spettatori, in uno spazio di realtà che è cronologicamente collocato nel presente della composizione e della possibile (in realtà mai avvenuta, Pasolini vivo) messa in scena, e che sta in una posizione preliminare alla girandola di amnesie e incubi che compongono *Calderón*. La voce dello Speaker è concepita da Pasolini quale strumento anacronistico che spezza le convenzioni del (detestato) teatro borghese ed è adottata, come si precisa nel II Stasimo, «in sostituzione della non meno vecchia e commovente didascalia» (Pasolini 2001: 675). Il suo ruolo è triplice: anzitutto, serve come sede per chiarire le premesse della propria poetica teatrale e discutere con eventuali detrattori (qui i «competenti della nuova epoca che sta cominciando», cioè i sostenitori di un teatro di ricerca, più innovativo delle soluzioni parzialmente arcaiche, liriche e monologiche del teatro pasoliniano). Secondariamente, la voce contribuisce alla creazione (verbale) della scenografia. In mancanza di una messa in scena che chiarisca come Pasolini avrebbe risolto la tensione fra scenografia descritta e scenografia effettivamente realizzata, affidandoci solo alle parole dello Speaker nel II stasimo possiamo notare che l'ambiente viene in sede preliminare descritto a voce. In questo modo si ribadisce l'antipatia per «ogni scenografia che non sia solo indicativa», in quanto disprezzato «elemento di quel rito sociale che il teatro è per la borghesia» (Pasolini 2001: 675-676). A sua volta, il prologo teatrale, che introduce un III Episodio ambientato all'interno del quadro *Las meninas* (1656) di Velázquez, diventa un discorso a metà fra l'ecfrasi (dispositivo sinestetico caro a Pasolini) e la precisazione saggistica. Teatro e pittura, elementi espressivi «dal senso incerto» (Pasolini 2001: 676), si combinano senza fondersi, e la voce fuori campo serve a traghettarci dall'una all'altra. Ma serve anche, ed è questo il terzo ruolo svolto dallo Speaker di *Calderón*, per impostare le basi di un'autorialità condivisa. Con i suoi discorsi preliminari su come va fruito quanto si sta mettendo in scena, lo Speaker apre a una co-autorialità degli spettatori mentre si prende il centro, letteralmente, della scena. Nel III Stasimo, introducendo il XV e XVI Episodio in Lager, il portavoce dell'autore si presenta per indicare in quale modo la scena successiva andrebbe immaginata – «come se si svolgesse all'interno di un documento: e precisamente all'interno di una fotografia rappresentante il dormitorio di un lager» (Pasolini 2001: 751) –. Nell'ecfrasi fotografica, che va avanti per circa mezza pagina scivolando in una digressione che combina elementi patetici – «i poveri mostruosi esseri umani, distesi su quelle cucce di bestie» (Pasolini 2001: 751) – e di tenera mostruosità – i prigionieri con «gli occhi, dilatati, cerchiati, e che pure, guardando verso l'obiettivo che ha fissato tutta questa scena, hanno dentro una luce miserabile, quasi vergognosa: un sorriso» (Pasolini 2001: 752) –, lo Speaker trova una residua giustificazione a una presenza in scena che avverte ormai come un peso.

Il portavoce dell'autore si presenta, timidamente, a voi. È solo la terza volta che lo fa, eppure si sente sprofondare nella terra, a questo punto, tanto gli sembra risuonare irrichiesta, estranea, stridente la sua voce.

Com'è inferiore l'autore alla sua opera! Com'è più piccola la sua testa di ciò che essa stessa immagina! Come sono più meschini i pretesti e le giustificazioni della realtà che attraverso essi si esprime!

Tuttavia non posso sottrarmi alla funzione che mi viene assegnata. Essa fa parte del testo. E sono qui incaricato a richiamare la vostra attenzione su problemi che – pur essendo ideologici e tecnici, cioè piccoli – stanno tanto a cuore a colui che mi manda. (Pasolini 2001: 751).

Anche se a parole si deplora l'insignificanza dell'autore rispetto all'opera, non si può fare a meno di inserirlo. La sua presenza è insufficiente, ma non può essere mai elusa, contrariamente alle poetiche di eclissi postmoderna dell'autore che nello stesso decennio prendono piede in Italia, da Manganelli a Calvino (Benedetti 1999). Qui il teatro raggiunge una profondità critica e ideologica che il dramma borghese, schiavo del proprio illusorio realismo, non può raggiungere. A differenza di quello, infatti, il teatro pasoliniano, grazie alla *voice-over*, fa appello agli spettatori invitandoli al dialogo, implicandoli nella rappresentazione e coinvolgendoli in uno sforzo critico che rende in partenza i drammi di Pasolini così autoconsapevoli, persino concettosi. In questo senso, Angelini (2000: 115-116) ha notato che le tante occorrenze di voci d'autore nel teatro pasoliniano servono a dialogare «con il dramma ma assai più dialogano col pubblico, gli si rivolgono, lo chiamano in causa, al rispecchiamento o al rifiuto». L'evocazione di un auditorio, che a seconda delle esigenze espressive può assumere le fattezze di un gruppo di amici, di un tribunale, di una platea di carnefici (Bazzocchi 2007: 73), è una costante della produzione pasoliniana e trova il suo contrappunto nella scrittura «per lampi d'intesa» fra autore e lettore che Pasolini presuppone nel genere della sceneggiatura (Siti 1998: liii): ma ha nelle Ombre e negli Stasimi una delle sue manifestazioni più abbaglianti.

III. Cinema di *fiction*

Un'analisi intorno a uno strumento espressivo codificato negli studi di cinema come la *voice-over* non può che indirizzarsi sul cinema di *fiction* in Pasolini. Nei film di ambientazione romana dei primi anni Sessanta, l'immersione poetica e visionaria nell'ambiente sottoproletario è totale, escludendo ogni possibilità di un distacco critico espresso a voce. Anche le didascalie sono sporadicamente adoperate: per esempio nella *Ricotta* (1963), quando Pasolini premette in funzione difensiva (invano, visto che sarà condannato per vilipendio alla religione cattolica) il carattere profondamente religioso del suo mediometraggio. Il cinema senza commento è una scelta di stile che Pasolini conserva anche nei successivi film di ambientazione mitologica, nella *Trilogia della vita* e in *Salò*. Tuttavia, anche se sostanzialmente limitate a in due pellicole (il lungometraggio del 1965 *Uccellacci e uccellini* e il cortometraggio *La sequenza del fiore di carta* del 1969), la *voice-over* e le didascalie risultano non di meno significative per la loro funzione centrale dentro l'economia narrativa, nonché per le differenze sostanziali che, rispetto al teatro, si registrano nell'uso della voce fuori campo. Una prima, netta distinzione sta nel destinatario di questa voce. Nel

teatro, ma anche nel cinema di *non-fiction*, la *voice-over* dialoga direttamente con gli spettatori: gli Stasimi del *Calderón*, la voce in prosa e la voce in poesia della *Rabbia*, l'UNESCO destinatario delle *Mura di Sana 'a*, gli *Appunti per un'Orestide africana* in cui Pasolini, fuori scena, parla sopra i suoi potenziali personaggi: solo l'Ombra di Sofocle, incarnazione sonora della follia del Padre, si rivolge direttamente a lui e insieme agli spettatori partecipi del delirio. Nel cinema viceversa, la *voice-over* è emanazione di un personaggio autoriale che non fa appello agli spettatori fuori-scena, ma dialoga, conservando la propria gerarchica estraneità extratestuale, con i personaggi ai quali, da demiurgo del mondo narrativo, rimane in qualche modo superiore. La conseguenza di ciò è che, in modo ancora più netto che negli altri generi adoperati da Pasolini, l'autore fuori campo è essenzialmente una *dramatis persona*, che rimarca di essere contemporaneamente dentro e fuori dalla scena. Figura extra-testuale, perché in possesso di una fisionomia superiore, inscena però la propria autorialità da vero e proprio personaggio della storia.

Uccellacci e uccellini rovescia, mescolando satira politica e parodia del racconto di viaggio, la narrazione conchiusa e ieratica del *Vangelo secondo Matteo* (1964), dove la voce di Dio, incarnata nel Cristo di Irazoqui, non aveva bisogno di porsi in una dimensione fuori-testo per pronunciare la Verità. In *Uccellacci e Uccellini*, al contrario, la moltiplicazione dei piani del discorso è avviata sin dai titoli di testa, decisamente più autoriali di quanto un simile paratesto sia di solito. Infatti, invece di essere genericamente neutri e caratterizzati solo in senso grafico (come avviene generalmente nella presentazione di un film), i titoli di testa sono cantati dalla voce di Modugno. Inoltre, tramite la forma della canzonetta che ricorda i prologhi delle commedie antiche (come quelle di Plauto), essi si distinguono per un linguaggio vagamente comico e canzonatorio, che descrive in poche battute il carattere dei personaggi – il «vecchio», «triste» e «allegro» Totò; «l'innocente» e «furbetto / Davoli Ninetto» (Pasolini 2001b: 677) –, sottolinea il carattere picaresco e spericolato delle riprese – «Una piccola troupe per le periferie vagabondò / per campagne e paeselli si accampò» (Pasolini 2001b: 677) – e inscena, in forma lievemente umoristica, il tema ricorrente della persecuzione ai danni di Pasolini per via della censura e dei detrattori – «dirigendo rischiò – la sua reputazione – / Pier Paolo Pasolini» (Pasolini 2001b: 678). Ma la caratterizzazione di una voce fuori campo compiutamente autoriale si percepisce dopo: quando, a circa un quarto d'ora dall'inizio, Totò e Ninetto durante il loro cammino sentono una voce che non riescono a identificare. È quella del corvo, un personaggio doppiato nella versione finale da Francesco Leonetti, che passa attraverso varie fasi di elaborazione documentate da Pasolini in articoli comparsi sui numeri 17, 18 e 19 della rivista *Vie nuove* nel maggio 1965. Con le sue parole:

L'idea del corvo è passata attraverso varie fasi. Prima si trattava semplicemente di uno spirito saggio, un sapiente, in fondo un semplice moralista (ma la prima idea era l'idea non di un film ma di un racconto). Poi da moralista è passato a filosofo. [...] Il corvo doveva dunque essere ben definito nel tempo e nella storia: dovevo trascogliere, nell'insieme che formava la complessa cultura del corvo anarchico e «indiano», l'elemento marxista, che non poteva in tal caso che essere una componente della sua cultura. Ho scritto la sceneggiatura tenendo dunque presente un corvo marxista, ma non del tutto ancora liberato dal corvo anarchico, indipendente, dolce e veritiero. A questo punto il corvo è diventato autobiografico – una specie di metafora irregolare dell'autore. (Pasolini 2001b: 824-827)

Nel corvo è palese la «vocazione didascalica»: termine che dovremmo prendere alla lettera, perché il corvo non è solo un maestro inascoltato, inconsapevole di essere la vittima potenziale di un uditorio che non lo sopporta, ma ha quasi un ruolo di didascalia parlante. Oltre che un personaggio, è una voce d'autore logorroica e giudicante che commenta per gli spettatori le peregrinazioni di Totò e Ninetto, mentre cerca continuamente di interrogarli, inchiodandoli alle contraddizioni della loro ingenuità. «Metafora irregolare dell'autore», ma anche, potremmo dire, trasposizione letterale del ruolo generalmente attribuito a un autore: quello di essere a cavallo della realtà empirica e di quella rappresentata, di commentarle entrambe, riservandosi, grazie a questa consapevolezza, di guidare i personaggi nelle loro azioni. Superiore per cultura e per formazione politica (presunti vantaggi che lo porteranno di fatto a essere divorato dai due viaggiatori esasperati), è però conscio del fatto che tale posizione è al prezzo di una disperata estraneità alla vita: fuori dalla scena del mondo, si attacca a Totò e Ninetto «per cercare di distrarmi un po' dalla tremenda nostalgia che ho per ciò che non ho» (Pasolini 2001b: 765). Che sia superiore anche sul piano diegetico, lo notiamo da un dettaglio, presente con poche variazioni sia nella sceneggiatura sia nel film definitivo. Quando il corvo incontra Totò e Ninetto per la prima volta (incontro enfatizzato da un'altra didascalia fortemente marcata, che nella sceneggiatura non c'è: «Il cammino comincia e il viaggio è già finito»), con un po' di attenzione si può notare che il corvo vanta una conoscenza inspiegata delle persone che ha di fronte. Alla domanda «Dove andate?» l'animale fa seguire due ipotesi (quelle sulle fotografie di Ninetto per lavorare alla FIAT e sul battesimo del figlio del compare) che descrivono fatti effettivamente vissuti da Totò e Ninetto, e quindi implicano che il corvo, in modi imperscrutabili, li conosca già. Ma la terza ipotesi del corvo, azzeccata in pieno, è uguale in film e sceneggiatura ed è particolarmente sospetta: «Andate da una chiromante a prendere una medicina per Ninetto che ha il verme solitario» (Pasolini 2001b: 763). Il punto è: come fa il corvo a sapere il nome di Ninetto, visto che i due non si sono ancora presentati (Ninetto, incongruamente, dirà il suo nome nella scena successiva)? Nel film quel nome non viene mai pronunciato davanti all'animale, mentre nella sceneggiatura, dopo la prima volta che il corvo parla, Totò si rivolge confuso al figlio chiedendo «Che hai detto, a Nino?» (Pasolini 2001b: 761). Dal testo scritto è impossibile precisare se il corvo sappia il nome perché ha sentito la domanda di Totò (ma probabilmente no, perché secondo le indicazioni di sceneggiatura dovrebbe trovarsi troppo lontano per sentire). Tutto fa pensare che l'interpretazione debba obbedire alla logica della fiaba, in cui la conoscenza della realtà non segue criteri di verosimiglianza, si interloquisce alla pari con creature magiche e animali, un corvo può conoscere da sempre un essere umano. Ma a questa interpretazione può venire in aiuto anche la concausa narratologica: il corvo sa il nome di Ninetto perché lo ha creato, lo conosce da sempre. È l'autore: del film che stiamo vedendo e anche delle storie che, a cornice, sono contenute in esso. Sia sufficiente ricordare l'episodio francescano del dialogo con i passeri e i falchi, che nella sceneggiatura è concepito come a sé stante, precedente al viaggio stralunato nel presente di Totò, Ninetto e il corvo. Nel film uscito in sala, in cui l'episodio è introdotto dal corvo, i due protagonisti della parabola sono sempre Totò e Ninetto, anche se sono designati con nomi leggermente diversi (frate Ciccillo e frate Ninetto): un effetto di sovrimpressionazione narrativa che sottolinea quanto i frati, così come i viandanti, siano i personaggi di una storia che il corvo, su vari piani che si intrecciano, sta raccontando.

La resa più esplicita e coerente della *voice-over* nel cinema di Pasolini avviene quattro anni dopo, in un cortometraggio non particolarmente fortunato della filmografia pasoliniana, che dura circa 10 minuti e fu girato tutto in un giorno dalle parti di via Nazionale a Roma: *La sequenza del fiore di carta* (1969). L'episodio fa parte di un film collettivo intitolato *Amore e rabbia* a firma Bertolucci-Lizzani-Godard-Bellocchio-Pasolini ed è il terzo in ordine di apparizione. Uscito nelle sale cinematografiche il 29 maggio 1969 (a Firenze), il film a episodi doveva inizialmente chiamarsi *Vangelo '70* ed essere una rilettura attualizzante di episodi evangelici: per questo Pasolini aveva concepito il suo pezzo come un riadattamento della parabola del fico maledetto dei Vangeli e lo aveva originariamente intitolato *Il fico innocente*. L'episodio evangelico del fico maledetto è noto e controverso: riportato con alcune differenze in Marco 11, 12-24 e in Matteo 21, 17-22, narra di Gesù che, l'indomani del suo ingresso trionfale a Gerusalemme, sta camminando sulla strada che da Gerusalemme porta a Betania, e vi trova un fico pieno di foglie. L'albero non ha ancora frutti, come precisa l'evangelista Marco: ci troviamo a marzo, ben prima della maturazione dei fichi. Ma Gesù lo maledice ingiungendogli: «Non nasca più frutto da te». Dopo qualche ora, lasso di tempo in cui Gesù è tornato in città e ha scacciato i mercanti dal tempio, i discepoli escono da Gerusalemme e notano che il fico maledetto è diventato secco. L'episodio, di significato non del tutto pacifico, genera più di un interrogativo sulla benevolenza della divinità: anche se l'albero non ha colpa di non avere prodotto frutti in anticipo sulla stagione, ciò non di meno viene punito per non essersi fatto trovare pronto dal Signore. Non stupisce che Pasolini, attratto (come prova il *Vangelo secondo Matteo*) da un Gesù divisivo, spigoloso, per nulla accomodante verso l'uomo e insieme profondamente umano, sia stato stimolato da questo passo. Di fatto nella *Sequenza del fiore di carta* lo traspone concentrando sul dettaglio interpretativo dell'innocenza colpevole. In questo adattamento il fico innocente è Ninetto, che se ne va allegro per via Nazionale a scherzare con le ragazze e parlare coi passanti, portando con sé un grosso fiore di carta rosso che simboleggia la sua innocenza leggera, finta, piccolo-borghese e pronta a strapparsi al minimo cenno. Si noti anzitutto la continuità dell'opera, a partire dal nome del protagonista che non è Ninetto, ma Riccetto. L'unico dei protagonisti di *Ragazzi di vita* (1956) che riesce a togliersi dalla vita di strada degli altri suoi compagni e che, grazie al matrimonio e a un lavoro nel finale, ha possibilità concrete di arrivare a una vita borghese, all'altezza della *Sequenza del fiore di carta* si fa un personaggio tendenzialmente omologato nel neo-capitalismo. Nel dare al ragazzo interpretato da Ninetto il nome dell'antico personaggio del suo romanzo, Pasolini crea una continuità nel suo universo narrativo, sottolineando il processo che ha fatto diventare l'innocenza e l'inconsapevolezza di Riccetto meritevoli del castigo divino. È infatti Dio a essere il co-protagonista della *Sequenza del fiore di carta*, con la *voice-over* che quintessenzia questo divario fra un'umanità ignara e un'Entità che esige da essa qualcosa di impossibile. Se la *voice-over* appartiene generalmente a un narratore esterno che si muove nella storia come Dio nella propria creazione, qui si ha una vera concretizzazione di questa invisibile figura fuori campo. All'incirca dal quinto minuto in poi Dio parla a Riccetto con l'alternanza di quattro voci – e non sarà superfluo notare che nella tradizione evangelica, che Pasolini conosce bene, a parlare con voce plurale è Satana, a riprova del carattere sottilmente crudele di questo Dio: Attilio Bertolucci, Graziella Chiarocossi, Pier Paolo Pasolini, Aldo Puglisi. Ma gli appelli al cielo cadono nel vuoto:

Ricchetto, Ricchetto, ascoltami, mi senti, mi senti? Ascolta, Ricchetto, è Dio che ti parla, Dio. Dio! [...] Ti parlerò lo stesso, Ricchetto, anche se tu non mi vuoi fare alcun segno (Pasolini 2001b: 1093, 1094).

La voce di Dio, che nella sceneggiatura era carica di esplicite risonanze evangeliche – si pensi alla battuta non accolta nel girato «Sei sordo? Non hai orecchi per intendermi?» (Pasolini 2001b: 1093) –, rimane inascoltata. Ricchetto è intrappolato nella propria vitalità, e non si rende conto di quello che gli succede intorno. Non ha orecchie per ascoltare Dio che gli parla, né occhi per vedere ciò che noi spettatori, posti di qua dello schermo, dalla parte della consapevolezza inaggirabile del male del mondo, vediamo. La passeggiata di Ricchetto per via Nazionale è coperta da sovrimpressioni visive e sonore di avvenimenti tragici della storia novecentesca: scene di bombardamenti, immagini di pestaggi ai danni di persone di colore, la foto del cadavere di Ernesto Che Guevara in Bolivia, lampi dalla guerra del Vietnam, le acciaierie Krupp a epitome dell'industrializzazione violenta del neocapitalismo. Immagini statiche e dinamiche si dissolvono sulla felicità di Ninetto. È questo che Dio vuole far capire a Ninetto parlandogli da fuori, o meglio dall'alto, dato che quando sentiamo la sua voce la macchina da presa inquadra un cielo azzurro, sporcato dalle linee del tram come se neanche Dio potesse rimanere più incontaminato. Ma il suo imperativo alla consapevolezza del ragazzo, letteralmente, non dà frutto. A Dio non rimane che constatare:

Ed ecco quello che voglio da te. Io voglio i tuoi frutti, i tuoi primi frutti [...] Frutti del tuo sapere e del tuo volere [...] È vero, tu sei innocente, e chi è innocente non sa, e chi non sa non vuole, ma io che sono il tuo Dio ti ordino di sapere e di volere. (Pasolini 2001b: 1094)

Nel cortometraggio viene formulato attraverso la *voice-over* un auspicio irrealizzato al coinvolgimento. Il risveglio di coscienza di Ricchetto non si traduce in azione perché il monito resta strozzato nella voce dall'alto. È facile leggere nella *Sequenza del fiore di carta* non solo l'insolubilità del problema di un innocente che, non avendo cognizione del proprio stato, non può andare contro la sua natura, ma anche la difficoltà, per un Dio crudele e troppo consapevole di tutto ciò che accade nel mondo, di entrare in contatto con quel mondo puro che Ricchetto rappresenta. L'innocenza, che per il Pasolini di pochi anni prima era un elemento di riscatto e di bellezza, per quanto destinato a una difficile sopravvivenza, si è tramutata in una colpa. Nell'impossibilità del dialogo con il suo oggetto di fede (e d'amore), Dio si vede costretto a uccidere la sua creatura, senza scelta. In sceneggiatura, Dio sentenza chiaramente, mentre Ricchetto parla coi passanti, scherza con le ragazze e cammina sul marciapiede di via Nazionale: «Io non posso perdonare chi passa con lo sguardo felice dell'innocente tra le ingiustizie e le guerre, tra gli orrori e il sangue». E subito dopo, con battute conservate anche nel girato:

Come te ci sono milioni di innocenti in tutto il mondo che vogliono scomparire dalla storia, piuttosto che perdere la loro innocenza. E io li devo far morire, anche se lo so che non possono far altro io debbo maledirli come il fico, e farli morire, morire, morire. (Pasolini 2001b: 1095)

Sull'ultimo «morire», pronunciato dalla voce di Pasolini, Riccetto pare finalmente accorgersi della presenza di Dio. Il ragazzo ha appena il tempo di tirare fuori un «Che?» disorientato, prima che una macchina gli venga addosso e lo lasci, senza vita, sull'asfalto assieme al suo fiore di carta. Gli innocenti nel nuovo mondo non possono che fare parte di una massa complice e repellente: il loro destino è venire maledetti e soccombere. La *voice-over* d'autore è una delle prime attestazioni di questa idea pasoliniana, che tornerà con più forza in molta della sua produzione degli anni Settanta. La consacrazione perfetta, in una rappresentazione diagonale del neocapitalismo, si avrà nel sadismo di *Salò* (1975), in cui schiere di innocenti vengono torturati e uccisi dai quattro Signori, senza l'argine di nessuna voce esterna a fare da contrappunto della coscienza. Sta forse qui la differenza più grande nell'uso della *voice-over* rispetto al teatro pasoliniano. Benché infatti la scrittura scenica di Pasolini sia tutt'altro che speranzosa e leggera, si ha l'impressione che la voce d'autore in queste due prove cinematografiche assuma delle tinte ancora più cupe e disperate. In *Uccellacci e uccellini* la «metafora dell'autore» del corvo si carica di vittimismo e il dialogo continuo fra questo autore in scena e i personaggi è propedeutico alla morte, per cannibalismo, del primo. Nel subire «la sorte che Pasolini ha già metaforicamente più volte prospettato per se stesso: venire mangiato dai propri compagni di cammino, non solo dai nemici ma anche dagli amici» (Bazzocchi 2007: 66), il corvo rappresenta il proprio martirio. Simmetricamente, *La sequenza del fiore di carta* raffigura alla lettera, attraverso la messa a morte della creatura da parte del suo Dio, la sopraffazione del personaggio da parte del suo autore, che non ha tratti particolarmente consolatori. In entrambi i casi, sia in quanto vittima sacrificale sia in quanto padrone sadico, la *voice-over* è l'antidoto ideale di Pasolini alla nozione di un autore estraneo, immune, in una parola innocente verso la propria creazione (su questo si veda Benedetti 1998). Al tempo stesso, la *voice-over* distrugge l'illusione della rappresentazione non mediata della realtà, contrariamente a ciò che Pasolini stesso dichiara nell'intervista a Halliday svolta a più riprese fra il 1968 e il 1971:

[...] il cinema mi ha obbligato a restare sempre al livello della realtà, «dentro» la realtà: quando faccio un film sono sempre dentro la realtà, fra gli alberi e fra la gente come me e lei; non c'è fra me e la realtà il filtro del simbolo o della convenzione, come c'è nella letteratura. Quindi in pratica il cinema è stato un'esplosione del mio amore per la realtà. (Pasolini 1999c: 1302-1303)

Facendo parlare le figure di se stesso con la rielaborazione originale del fuori-campo, Pasolini esplicita la sua posizione mobile fra cinema e teatro. È probabile, ma ancora da dimostrare, che le tracce di questo parlare da fuori siano rinvenibili già nella produzione in prosa e poesia: del resto, verso la fine della sua esperienza artistica, *Petrolio* è il libro dove si perfezionano le tecniche di autorialità conflittuale all'opera nei campioni scelti in questo articolo. Nell'ultimo romanzo pasoliniano, secondo il giudizio di Bazzocchi (2017: 2852), «iscrivere sé nell'opera non significa esserne autore, ma il suo contrario: diventarne parte, rinunciare a uno sguardo dall'alto per assumerne uno orizzontale». Ma sin dai testi degli anni Sessanta la voce dell'autore inizia a stendersi come un'ombra sulle cose: traccia sonora di un'opera scritta, che non può rimanere inascoltata.

Bibliografia

- Angelini, Franca (2000): *Pasolini e lo spettacolo*, Roma, Bulzoni.
- Bazzocchi, Marco Antonio (2007): *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Roma, Bulzoni.
- Bazzocchi, Marco Antonio (2017): *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, Il Mulino.
- Benedetti, Carla (1998): *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Benedetti, Carla (1999): *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli.
- Casi, Stefano (2012): «Funzioni del dialogo e del monologo nelle tragedie di Pasolini», *Studi pasoliniani*, 6, pp. 23-39.
- Chion, Michel (1981): *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma-Éditions de l'Étoile.
- Desogus, Paolo (2019): «Tra passione e ideologia. Forme del discorso indiretto libero in Pasolini», *SigMa*, 3, pp. 679-704.
- Doane, Mary Anne (1980): «The voice in cinema: The articulation of body and space», *Yale French Studies*, 60, pp. 33-50.
- Fiorillo, Alessandro (2020): «“Esso mi è ripugnante”. Il personaggio nell'opera di Pasolini», in Carla Benedetti, Manuele Gragnolati, Davide Luglio (a c. di), *Petrolio 25 anni dopo. (Bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, Macerata, Quodlibet, pp. 197-210.
- Fusillo, Massimo (2007): *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Roma, Carocci.
- Genette, Gérard (1972): *Figures III*, Paris, Seuil.
- Hooper, Laurence (2012): «“Un estraneo in una terra ostile”: Exile and engagement in Pasolini's “Verse Dramas”», *Italica*, 89 (3), pp. 357-370.
- Kozloff, Sarah (1988): *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*, Berkeley, University of California Press.
- Limoges, Jean-Marc (2013): «De l'écrit à l'écran. Pour une typologie des voix narratives au cinéma», *Cahiers de narratologie*, 25, pp. 1-30.
- Pasolini, Pier Paolo (1999a): *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre, cronologia di Nico Naldini, Milano, Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo (1999b): *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre, cronologia di Nico Naldini, Milano, Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo (1999c): *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio, cronologia a cura di Nico Naldini, Milano, Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo (2001a): *Teatro*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con due interviste a Luca Ronconi e Stanislas Nordey, cronologia di Nico Naldini, Milano, Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo (2001b): *Per il cinema*, vol. I, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, con due scritti di Bernardo Bertolucci e Mario Martone e un saggio introduttivo di Vincenzo Cerami, Milano, Mondadori.
- Pasolini, Pier Paolo (2021): *Le lettere*, a cura di Antonella Giordano e Nico Naldini, Milano, Garzanti (Kindle Edition).
- Possamai, Irina (2005): «La fucina di “Orgia” di Pier Paolo Pasolini», *Rivista di letteratura*

italiana, 34 (3), pp. 103-112.

Roncaglia, Aurelio (1979): *Nota* in Pier Paolo Pasolini, *Porcile, Orgia, Bestia da stile*, Milano, Garzanti.

Ruoff, Jeffrey (1993): «Conventions of sound in documentary», *Cinema Journal*, 32 (3), pp. 24-40.

Santato, Guido (2003): «Pasolini interprete del proprio cinema», *Studi novecenteschi*, XXX (1), pp. 175-187.

Siti, Walter (1998): «Tracce scritte di un'opera vivente», in Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti 1946-1961*, vol. I, Milano, Mondadori, pp. ix-xcii.

Scholes, Robert / Kellogg, Robert (1966): *The Nature of Narrative*, London, Oxford University Press.