

4. I burattini filosofi

Nella primavera del 1967 Pasolini gira *Che cosa sono le nuvole?*, il suo terzo cortometraggio dopo *La ricotta*, uscito nel 1963 nel film collettivo *ROGOPAG*, e *La terra vista dalla luna*, uscito pochi mesi prima come episodio di *Le streghe*. Questo nuovo cortometraggio farà parte di *Capriccio all'italiana* (gli altri autori sono Mauro Bolognini, Pino Zac, Steno, Mario Monicelli). Nei titoli di testa Pasolini costruisce un gioco allusivo alla pittura e insieme ai propri progetti cinematografici. Nelle prime inquadrature vediamo Domenico Modugno che veste i panni dell'immondezzaro e trasporta, cantando una canzone d'amore, un voluminoso bidone bianco con la scritta "Rifiuti". Poi assistiamo alla creazione di un burattino (Ninetto Davoli, con la faccia annerita) da parte del burattinaio (Francesco Leonetti). La nascita della creatura di legno animata sembra rimandare al *Pinocchio* di Collodi (ma su questo ritornerò più avanti).¹ Il nuovo burattino viene subito appeso per i fili insieme a un gruppo di altri, tra cui emergono un Totò con un buffo abito violaceo e con la faccia colorata di verde, una sorridente Laura Betti, e un attonito Franco Franchi (più indietro si riconoscono anche Adriana Asti, Ciccio Ingrassia e Carlo Pisacane).

Le prime battute, ricavate dalla sceneggiatura, suonano così:

OTELLO Bongiorno... / JAGO Bongiorno, bongiorno... / OTELLO (*sbot-
tando per uno slancio buffo e irrefrenabile*) Quanto son contento! / JAGO
Eh! Beato te! / OTELLO E perché son così contento? Perché? / JAGO
Perché sei nato! / OTELLO E che vuol dire che son nato? / JAGO Che ci
sei! / OTELLO Ah!²

Dunque veniamo a sapere, solo dall'indicazione dei nomi, che questi burattini incarnano i personaggi di un famoso dramma shakespearia-



Napierò Otello appena creati viene appeso insieme agli altri burattini prima dello spettacolo

no, appunto *Otello*, anche se qui si tratta di un *Otello* rappresentato in un teatro di burattini. A questo punto, nella sceneggiatura e non nel film, Otello e Jago si scambiano altre battute che riguardano i rumori che provengono dal mondo esterno, fuori dallo stanzino dove lavora il burattinaio. Le risposte di Jago creano subito una separazione elementare, tra il mondo della finzione teatrale, dove vivono i burattini, e il mondo esterno, cioè il mondo reale:

OTELLO Signor maestro, ma che sono tutti questi rumori... / JAGO Sono i rumori del mondo... / OTELLO Ma non è questo il mondo? / JAGO Sì, ma quello è l'altro mondo... / OTELLO E che sarebbe l'altro mondo, sor maestro? / JAGO Il mondo dove si va quando si muore... / OTELLO Si muore? / Che cosa vuol dire? / JAGO Che non si è più... / OTELLO Ah... E com'è l'altro mondo? / JAGO Beh, e chi lo sa? E chi è morto mai? Noi sappiamo solo che c'è e basta... / OTELLO Ah... Ma è bello o è brutto? / JAGO Qualcuno dice che è bello, qualcuno dice che è brutto, ma non si sa... / OTELLO Quanto mi piacerebbe saperlo... / JAGO Lo saprai, lo saprai...



Velázquez. *Ritratto di un nano con un volume sulle ginocchia* (Don Diego de Acedo, el Primo. 1645)

Nel giro di due scene Otello ha imparato, da un amorevole Jago (atteggiamento non consono al suo ruolo di perfido traditore nel dramma), le norme fondamentali dell'esistenza: che cos'è il vivere (esserci) e che cos'è il morire (non esserci più). Ma Pasolini ha a sua volta instaurato un rapporto tra due realtà opposte, una esterna e una interna al teatro. Entrare nel teatro significa nascere, uscirvi, cioè entrare nell'"altro" mondo (il mondo "reale"), significa morire. C'è anche un po' di Platone dietro questo, una lontana allusione al mito della caverna, che del resto è stato spesso rievocato dai teorici del cinema. Subito dopo Jago spiega a Otello che l'immondezzaro, colui che sta cantando la canzone che attira il giovane moro curioso, è uno che «viene, e se ne va», anzi «Viene, prende i morti, e se ne va...». L'immondezzaro-Modugno, cioè, al di là delle parole dolci della sua canzone, è la Morte. A questo punto la macchina da presa si muove, molto lentamente, su alcuni manifesti che indicano gli spettacoli previsti in questo teatro di burattini. Si tratta di quattro rappresentazioni distribuite nel tempo: il primo manifesto, steso a terra e ricoperto di polvere, in



Velázquez, *Ritratto di Filippo IV* (1644) a sinistra e *Il principe Baldassar Carlos e una nana* (1631) a destra

parte strappato, indica lo spettacolo di IERI: *La terra vista dalla luna*. Poi la macchina da presa si alza verso destra e inquadra un PROSSIMAMENTE, lo spettacolo *Mandolini*, a fianco del quale si trova il manifesto che annuncia, DOMANI, *Le avventure del Re magio randagio e il suo schiavetto Schiaffo* (film mai realizzato), mentre OGGI, indicato nel manifesto di fondo, si rappresenta *Che cosa sono le nuvole?*, il film a cui stiamo già assistendo da qualche minuto.

Il fatto più rilevante è che per i quattro manifesti Pasolini non ha scelto un'immagine del film, o un disegno che vi alluda (secondo le abitudini di quegli anni), ma ha riprodotto quattro quadri del grande pittore spagnolo secentesco Diego de Silva y Velázquez. Il quadro che corrisponde allo spettacolo appena rappresentato (IERI), a stento riconoscibile perché visto disteso, è il *Ritratto di un nano con un volume sulle ginocchia*, del 1645. *Mandolini* è pubblicizzato con un quadro del 1631, *Il principe Baldassar Carlos e una nana*.⁴ Un altro ritratto, quello di Filippo IV (1644), accompagna il film di DOMANI, *Le avventure del Re magio randagio*.



Velázquez, *Las meninas* (1656-57)

A essere in primo piano è invece il famosissimo, grande quadro *Las meninas*. A questa tela corrisponde dunque lo spettacolo odierno, il film che è appena iniziato con la creazione del burattino Ninetto. Che rapporto esiste tra quest'ultimo e il film che Pasolini realizza? Si tratta solamente di una suggestione figurativa o possiamo scorgere legami più profondi tra la scelta di Velázquez e il film a cui assistiamo? E questi legami possono aiutarci a capire meglio il significato profondo del film?

Abbiamo già visto che lo spettacolo interno al film è in realtà uno spettacolo teatrale, anche se si tratta di un teatro elementare e popolare come quello dei burattini. Teatro dentro al cinema, cioè due codici espressivi che Pasolini conosce bene. In più a tutto questo si sovrappone la pittura, cioè un terzo codice visivo che rimanda alle leggi della rappresentazione.

In effetti, *Che cosa sono le nuvole?* è una sintesi, molto essenziale e adattata, dell'*Otello* di Shakespeare, un autore che Pasolini dice di aver letto integralmente negli anni della sua adolescenza. Ma si ha

l'impressione che la tragedia di Shakespeare venga ripresa per
dere a un discorso meno esplicito, e che la cornice del film sia
la più importante dell'avventura drammatica di Otello, Jago e
Desdemona. Quell'inizio così anomalo, con il burattino Otello por-
to alla vita, quell'ammicco alla creazione di Pinocchio da parte di
Jago, le risposte sagge che Jago offre al suo futuro amico prima
di rivelarsi malvagio traditore, la vaga previsione di morte: tutto fa
pensare a un livello nascosto del racconto, a un'allegoria che aspetta
di essere decifrata. E forse sono proprio i quadri di Velázquez a for-
nire una traccia.

Il burattinaio all'inizio della rappresentazione, parlando dall'al-
tra scena come una divinità nascosta:

Questa non è solo la commedia che si vede e che si sente; ma anche la com-
media che non si vede e non si sente. Questa non è solo la commedia di ciò
che si sa, ma anche di ciò che non si sa. Questa non è soltanto la commedia
delle bugie che si dicono, ma anche della verità che non si dice.

Le misteriose, poco chiare, che rimandano appunto a quanto è
nascosto (ciò che non si vede e non si sente, ciò che non si sa, la
verità che non si dice) e sembra destinato a rimanere tale. E poi, per-
ché chiamare "commedia" la storia tragica di Otello e Desdemona?
Perché ribaltare in modo così esplicito il testo d'origine che qui
è riscritto?

Proviamo allora a vedere se i rimandi a Velázquez ci aiutano a risol-
vere qualche quesito. Innanzitutto va notato che l'elemento comu-
ne ai dipinti citati è la presenza delle figure dei nani, riscontrabile
in almeno tre casi. I nani sono figure centrali nella società rappre-
sentata dal pittore spagnolo: vicini ai buffoni di corte, sono coloro
che accompagnano i giochi dei giovani infanti, gli oggetti di scher-
zo spesso violenti e infamanti. Ma Velázquez li dipinge con intenso
realismo, senza scadere nella caricatura o nel pittoresco, anzi spes-
so ne fa dei personaggi malinconici, osservatori del mondo da una
prospettiva distaccata e disincantata. Come nota Svetlana Alpers in
un saggio dedicato proprio alle *Meninas*: «A corte, come in pittura,
il nane è prodotto da atti di rappresentazione». E Velázquez è con-
tinuamente travagliato da problemi che riguardano l'ordine sociale:
i nani e i buffoni a corte, come i contadini o i garzoni di fucina,

tradiscono una certa anarchia». ⁵ Qualcosa potrebbe dunque accomunare i nani dipinti ai burattini scelti per la recita shakespeariana: anche loro sono vittime di un gioco che li sovrasta, costretti a recitare un ruolo in cui non si riconoscono, diretti da un burattinaio che li crea solo per farli recitare in un copione fisso. Ma anche capaci, a volte, di mandare in crisi le regole della rappresentazione scenica. È soprattutto Jago-Totò, con la sua pacata saggezza, a incarnare questo atteggiamento di consapevolezza verso ciò che sta succedendo. È a lui infatti che, fin dall'inizio, si rivolgono le domande stupite di Otello-Ninetto, come se tra di loro si instaurasse un rapporto di allievo e maestro, e non quell'ipocrita rapporto di vittima e carnefice-traditore che prevede il testo letterario.

Ma probabilmente il rilievo dato da Pasolini alla grande tela delle *Meninas* dipende dal fatto che l'imponente studio filosofico di Michel Foucault *Les mots et les choses*, uscito proprio nel 1966 e tradotto l'anno successivo in Italia, si apre con una minuziosa analisi del quadro. ⁶ Foucault prende le *Damigelle d'onore* (così suona una possibile traduzione del titolo originale) come esempio di una rappresentazione delle modalità classiche della rappresentazione stessa. Il nucleo dell'analisi è costituito dal fatto che il quadro raffigura il pittore all'opera, mentre sta dipingendo un ritratto della coppia dei sovrani che però non è visibile se non nello specchio che ne rimanda l'immagine sfocata dallo sfondo. Quello che noi vediamo è allora un gruppo di personaggi (l'infanta Margarita, due damigelle d'onore ai suoi fianchi, la nana di corte Mari-Barbola e il nano Nicolasito Pertusato) entrato nello studio del pittore a osservare Filippo IV e Marianna d'Austria in posa per un ritratto ufficiale. Velázquez ci fa assistere cioè alla rappresentazione di ciò che sta dietro al suo atto di rappresentare. Il soggetto del quadro reale (il gruppo delle damigelle e dei nani di corte) è messo in posizione preminente rispetto al soggetto del quadro ufficiale che il pittore sta eseguendo, e che possiamo dedurre solo dall'immagine riflessa sullo sfondo. Le gerarchie della corte sono invertite: l'infanta, le damigelle e i nani sono in primo piano, la coppia regale è appena visibile. Ma le cose si complicano se pensiamo che la posizione dei sovrani è la stessa che occupiamo noi in quanto osservatori, esterni al quadro ma in un certo senso tirati dentro di esso: «Ciò che guardano tutti i personaggi del quadro sono ancora i personaggi

«quadro» nella sua
volta è una scena». Da qui
essi sono la più pallida, la più irreale, la più compio
le immagini», ma nello stesso tempo, proprio perché «sono ritirati
in una invisibilità essenziale», essi «ordinano intorno a sé tutta la
rappresentazione» ed è verso di essi che tutti volgono i loro sguardi,
pittore. principessa, dame di corte e nani. Oltretutto, il luogo che
occupano - esterno e interno al quadro - è anche il luogo dell'arti-
sta che dipinge (di fronte alla tela) e dell'osservatore che guarda. Se
pensiamo che artista e osservatore sono poi a loro volta anche inter-
ni all'opera (Velázquez che dipinge e l'osservatore che sul fondo
sembra uscire da una porticina alzando con la mano una tenda),
capiamo il vertiginoso gioco di reduplicazioni e di effetti che il qua-
dro innesca in ogni suo spettatore. Realtà e finzione si scambiano
di continuo le parti, ciò che è fuori si ritrova anche dentro, senza
soluzione di continuità.

Pasolini è certamente attratto da questo affascinante discorso sul
rapporto tra realtà e finzione, e dalla figura di un artista che, a
metà del Seicento, riesce a mettere in crisi i rapporti tra ciò che
è visibile e ciò che è rappresentabile. In Velázquez, che porta in
scena la finzione e la ribalta svelando l'aspetto quotidiano, casuale,
scomposto della realtà, probabilmente Pasolini intravede qualcosa
di personale. Senza trascurare poi la vicinanza cronologica tra il
pittore spagnolo e il drammaturgo inglese, divisi da non più di
una quarantina d'anni. Nel saggio di Erich Auerbach dedicato a
Shakespeare all'interno di *Mimesis* (una lettura amata da Pasolini)
si sottolinea proprio «la grande quantità di fenomeni e la mesco-
lanza in gradi sempre diversi del sublime e dell'umile, del solen-
ne e del quotidiano, del tragico e del comico»,⁸ anche se c'è in
Shakespeare ancora la concezione di un tragico non realistico, dal
momento che egli «tratta tragicamente soltanto i nobili, principi,
re, uomini di stato, condottieri ed eroi dell'antichità; il popolo e i
soldati o altre persone della sfera intermedia e bassa si presentano
solo nello stile umile, in una delle molte sfumature del comico di
cui egli dispone». I nani penserosi di Velázquez sono dunque a
un livello più avanzato di realismo, e i burattini del film si metto-

*
Psyché
+ l'urto
mescolano
di alto
e basso

La malinconia di Otello-Ninetto: «Nell'angoletto dietro le quinte dove si mettono gli attori in attesa che venga il loro turno di entrare nel palcoscenico, Otello accoglie Jago con uno sconcertato sorriso di innocente difesa, che ancora non si capacita della sua triste esperienza»

no sulla loro strada. Personaggi di un dramma ma tipi elementari, popolari, eroi di un palcoscenico povero, guitti usciti dal teatro di Mangiafuoco più che dalle ricche scene elisabettiane.

La finzione può cadere e la realtà entrare dietro le quinte dello spettacolo. Così Otello-Ninetto guarda fuori dalla scena con occhi tristi Jago-Totò che ordisce inganni a suo danno e non si spiega il perché di tanta malvagità.

E poco dopo, con l'aria di un filosofo paziente, attraverso un'immagine casalinga, Jago gli spiega le leggi della rappresentazione che rendono schiavi tutti gli esseri viventi:

La nostra vita è come una polenta. Prende le forme della caldara dov'è rovesciata. Ma qual è questa forma? La forma della superficie della polenta contro la parete della caldara, o la forma della parete della caldara che contiene la polenta? Noi siamo la polenta, e il giudizio degli altri è la caldara...¹⁰

Come a dire: siamo costretti a recitare un ruolo, anche se non lo riconosciamo nostro. Tutto è finzione. E infatti Jago conclude il suo insegnamento con una massima tipica del teatro shakespeariano: «Eh, figlio mio, noi siamo IN UN SOGNO DENTRO UN SOGNO».¹¹

Questa finzione è appunto ciò che si mostra dentro al teatro dei burattini, costretti a un ruolo, a una maschera: Otello non vorrebbe uccidere Desdemona, e non vorrebbe essere tradito da Jago. Il burattinaio gli spiega, dall'alto della scena, che forse lui non se ne rende conto ma in realtà vuole uccidere Desdemona, e forse Desdemona vuole essere uccisa. Forse, cioè, il teatro rivela le verità nascoste, quelle che apparentemente non si possono dire. Forse, come spiega Foucault a proposito delle *Damigelle*, c'è un'invisibilità profonda di ciò che è veduto così come c'è un'invisibilità profonda di colui che vede. Fa parte dello spettacolo della rappresentazione questo livello oscuro, che per primo Velázquez è riuscito a stanare dai meccanismi illusionistici della mimesi. «Visto in un modo, il dipinto è un quadro sul ruolo della messa in cornice: cornici nella forma dei quadri, di uno specchio, di porte e finestre misurano le pareti di fondo e di destra, mentre il bordo della grande tela si intrude nel quadro a sinistra» commenta ancora la Alpers. I personaggi nobili, in un certo senso, sono in posa, cioè in cornice. Ma il dipinto, nel suo insieme, mostra anche un mondo non in cornice: «col suo strano sconvolgimento delle dimensioni significanti, contraddice l'ordine stabilito nella cornice della corte».¹²

* Che il comico potesse entrare in rapporto col sublime e soprattutto che umili creature mandassero in crisi le regole sociali della rappresentazione sono idee che di sicuro hanno esercitato parecchia attrazione su Pasolini. Del resto, da premesse simili nascono anche i suoi romanzi. Ma l'elemento nuovo ora, col passaggio all'espressione audiovisiva, è anche quello di un contatto ritrovato con la realtà. E del rapporto intimo, anche se sfuggente, tra verità e realtà. Spetta ancora a Otello chiedere che cos'è la verità, ed è ancora Jago a rispondergli con atteggiamento socratico:¹³

OTELLO Ma allora qual è la verità? Quello che penso io da me, quello che pensa la gente o quello che pensa quello là dentro... / JAGO Mah... Qualcuno dice che la verità non c'è... qualcuno dice che la verità è 'na media de tutte le verità diverse che ce stanno... Ma tu non dà retta a nes-



Gli spettatori irrompono sul palco, salvano Desdemona e uccidono Otello e Jago

suno de questi... Perché c'è, la verità. / OTELLO E qual è? / JAGO Senti qualcosa dentro di te? Concentrati bene! Senti qualcosa? Eh? / OTELLO (dopo essersi ben concentrato) Sì... sì... sento qualcosa... *che c'è...* / JAGO Beh... Quella è la verità... Ma ssssst, non bisogna nominarla, perché appena la nomini non c'è più...¹⁴

(La verità è fuori dal linguaggio, sembra intendere Jago. Cioè fuori dalla rappresentazione. Va tenuta nascosta, non deve essere nominata. Toccherà proprio a Otello subire sulla sua pelle la prova della verità. E in netto contrasto con quanto avviene nella tragedia di Shakespeare. Nel momento in cui sta per uccidere Desdemona, infatti, il pubblico che assiste allo spettacolo, e che già altre volte è intervenuto commentando quanto vedeva sulla scena, irrompe sul palco e blocca le ingiustizie che stanno per verificarsi: «[...] gli spettatori, che erano già in piedi, furenti, pronti a intervenire, come un'ondata irresistibile, invadono il palcoscenico, urlando. Gli uomini si buttano su Otello e Jago, e li linciano, finendoli a coltellate».

È necessario fermarsi su questa irruzione del pubblico dentro lo spettacolo. Il film ci fa assistere così alla rottura della convenzione teatrale. La scena non è più uno spazio di finzione da rispettare ma diventa uno spazio col quale la realtà può interagire. Gli spettatori, che conoscono la verità, esattamente come la conoscono Otello e Jago, possono interrompere la finzione e diventare gli esecutori di una elementare giustizia: Desdemona si salva, Jago e Otello no. Torniamo ancora alle damigelle spagnole. Quando Foucault conduce la sua complessa interpretazione riprende alcune idee dal classico studio di Carl Justi *Velázquez e il suo tempo*. È Justi a raccontare che il quadro potrebbe essere nato proprio durante una seduta nella quale viene chiamata l'infanta per «addolcire la noia del re». Così Filippo IV, colpito dalla scena «che sembrava un quadro», chiede al pittore di corte di conservarne per sempre il ricordo con un secondo dipinto. E questo secondo quadro ci rappresenta uno spettacolo privato, uno spettacolo di corte dentro la corte: «noi vediamo i presenti come dal palcoscenico si vede la platea e proprio dal punto di vista del re che appare, a fianco della regina, nello specchio alla parete di fronte, dirimpetto al quale si era posto per poter controllare il suo atteggiamento». ¹⁵

[...] come dal palcoscenico si vede la platea»: la metafora teatrale è la più comoda, anche per Justi, nel momento in cui si devono contrapporre i due livelli di realtà che il quadro coinvolge, l'interno e l'esterno. Ma come poteva Velázquez dipingere questa platea, se anche lui ne faceva parte?

Noi vediamo la scena come cadeva sotto gli occhi della coppia regale, non come l'osservava il pittore il quale, infatti, avrebbe potuto vedere le sue *Meninas* solo in uno specchio posto di fronte a lui; è anzi probabile ch'egli si sia servito proprio di questo accorgimento.

Dunque c'è un secondo specchio, oltre quello in cui vediamo dipinti i sovrani, lo specchio che il pittore ha usato come strumento per fissare la scena. E questo secondo specchio è così importante che oggi qualcuno propone l'idea di interpretare il dipinto come la rappresentazione della «nascita di un quadro allo specchio». ¹⁶ Sarebbe l'infanta cioè a mettersi in posa di fronte a uno specchio (per noi invisibile), per essere ritratta insieme alla coppia reale che è già abbozzata sulla

tela, e di cui noi vediamo il riflesso sullo specchio (visibile) appeso sul fondo. Tutto è visto dunque dalla prospettiva dell'infanta: è lei che si sta guardando allo specchio, è lei che vede, sempre riflesso, il pittore al suo servizio e le dame di corte e i nani che la stanno preparando per la seduta. Non ci sono dunque osservatori esterni, qui sta l'artificio supremo del pittore: «Il quadro è chiuso in sé, è soltanto spazio interno, visto e dipinto dal di dentro. Dunque non è un quadro, ma una realtà che riflette se stessa».¹⁷

In questo modo però ci siamo allontanati troppo da quanto interessava a Pasolini per la realizzazione del suo film. Pasolini aveva bisogno di vedere nel quadro il rapporto tra realtà e finzione, il cortocircuito tra due livelli diversi di rappresentazione. Altrimenti non lo avrebbe scelto per un'opera che, in modo simile a quanto avviene nel quadro, mostra la caduta delle regole della rappresentazione e l'irrompere della realtà esterna dentro la realtà recitata.

La porta fa entrare la luce del giorno e fa scorgere la luce solare: lo specchio fa avanzare lo sfondo verso di noi e inserisce nella scena il primo piano a noi invisibile... La luce e l'oscurità si potenziano a vicenda. Una luce solare come quella che entra attraverso la porta abbagliava gli occhi e questa macchia chiara quadrangolare ha un effetto così convincente che sembra confondere la visione degli oggetti della parete.¹⁸

Queste ulteriori considerazioni di Justi sono molto più in sintonia con quanto avviene nel film, e probabilmente Pasolini era risalito fino a esse anche attraverso la mediazione del suo antico professore di storia dell'arte, Roberto Longhi, che amava molto il libro di Justi. Tanto è vero che in un'opera teatrale ispirata alla *Vita e sogno* di Calderón de la Barca e intitolata appunto *Calderón*, Pasolini immagina che la scena sia addirittura interna al quadro delle *Mentiras* e descrive con attenzione tutti i personaggi così come li trova in Justi, soffermandosi in particolar modo sulle figure dei nani.¹⁹ Calderón, Velázquez, la Spagna, il sogno, la finzione: tutti temi che evidentemente Pasolini considera consustanziali in questo momento della sua opera, e la scena di corte dipinta sembra concentrarli nel suo mistero.

Di sicuro l'episodio del teatro dei burattini che si interrompe non può non far pensare ancora alle avventure di Pinocchio. E così infatti la intende anche Hervé Joubert-Laurentin,²⁰ che ricorda il capitolo

È necessario fermarsi su questa irruzione del pubblico dentro lo spettacolo. Il film ci fa assistere così alla rottura della convenzione teatrale. La scena non è più uno spazio di finzione da rispettare ma diventa uno spazio col quale la realtà può interagire. Gli spettatori, che conoscono la verità, esattamente come la conoscono Otello e Jago, possono interrompere la finzione e diventare gli esecutori di una elementare giustizia: Desdemona si salva, Jago e Otello no.

Torniamo ancora alle damigelle spagnole. Quando Foucault conduce la sua complessa interpretazione riprende alcune idee dal classico studio di Carl Justi *Velázquez e il suo tempo*. È Justi a raccontare che il quadro potrebbe essere nato proprio durante una seduta nella quale viene chiamata l'infanta per «addolcire la noia del re». Così Filippo IV, colpito dalla scena «che sembrava un quadro», chiede al pittore di corte di conservarne per sempre il ricordo con un secondo dipinto. E questo secondo quadro ci rappresenta uno spettacolo privato, uno spettacolo di corte dentro la corte: «noi vediamo i presenti come dal palcoscenico si vede la platea e proprio dal punto di vista del re che appare, a fianco della regina, nello specchio alla parete di fronte, dirimpetto al quale si era posto per poter controllare il suo atteggiamento». ¹⁵

«[...] come dal palcoscenico si vede la platea»: la metafora teatrale è la più comoda, anche per Justi, nel momento in cui si devono contrapporre i due livelli di realtà che il quadro coinvolge, l'interno e l'esterno. Ma come poteva Velázquez dipingere questa platea, se anche lui ne faceva parte?

Noi vediamo la scena come cadeva sotto gli occhi della coppia regale, non come l'osservava il pittore il quale, infatti, avrebbe potuto vedere le sue *Meninas* solo in uno specchio posto di fronte a lui; è anzi probabile ch'egli si sia servito proprio di questo accorgimento.

Dunque c'è un secondo specchio, oltre quello in cui vediamo dipinti i sovrani, lo specchio che il pittore ha usato come strumento per fissare la scena. E questo secondo specchio è così importante che oggi qualcuno propone l'idea di interpretare il dipinto come la rappresentazione della «nascita di un quadro allo specchio». ¹⁶ Sarebbe l'infanta cioè a mettersi in posa di fronte a uno specchio (per noi invisibile), per essere ritratta insieme alla coppia reale che è già abbozzata sulla

tela, e di cui noi vediamo il riflesso sullo specchio (visibile) appeso sul fondo. Tutto è visto dunque dalla prospettiva dell'infanta: è lei che si sta guardando allo specchio, è lei che vede, sempre riflesso, il pittore al suo servizio e le dame di corte e i nani che la stanno preparando per la seduta. Non ci sono dunque osservatori esterni, qui sta l'artificio supremo del pittore: «Il quadro è chiuso in sé, è soltanto spazio interno, visto e dipinto dal di dentro. Dunque non è un quadro, ma una realtà che riflette se stessa»¹⁷

In questo modo però ci siamo allontanati troppo da quanto interessava a Pasolini per la realizzazione del suo film. Pasolini aveva bisogno di vedere nel quadro il rapporto tra realtà e finzione, il cortocircuito tra due livelli diversi di rappresentazione. Altrimenti non lo avrebbe scelto per un'opera che, in modo simile a quanto avviene nel quadro, mostra la caduta delle regole della rappresentazione e l'irrompere della realtà esterna dentro la realtà recitata.

La porta fa entrare la luce del giorno e fa scorgere la luce solare: lo specchio fa avanzare lo sfondo verso di noi e inserisce nella scena il primo piano a noi invisibile... La luce e l'oscurità si potenziano a vicenda. Una luce solare come quella che entra attraverso la porta abbraccia gli occhi e questa macchia chiara quadrangolare ha un effetto così convincente che sembra confondere la visione degli oggetti della parete.¹⁸

Queste ulteriori considerazioni di Justi sono molto più in sintonia con quanto avviene nel film, e probabilmente Pasolini era risalito fino a esse anche attraverso la mediazione del suo antico professore di storia dell'arte, Roberto Longhi, che amava molto il libro di Justi. Tanto è vero che in un'opera teatrale ispirata alla *Vita e sogno* di Calderón de la Barca e intitolata appunto *Calderón*, Pasolini immagina che la scena sia addirittura interna al quadro delle *Meninas* e descrive con attenzione tutti i personaggi così come li trova in Justi, soffermandosi in particolar modo sulle figure dei nani.¹⁹ Calderón, Velazquez, la Spagna, il sogno, la finzione: tutti temi che evidentemente Pasolini considera consustanziali in questo momento della sua opera, e la scena di corte dipinta sembra concentrarli nel suo mistero.

Di sicuro l'episodio del teatro dei burattini che si interrompe non può non far pensare ancora alle avventure di Pinocchio. E così infatti la intende anche Herve Joubert-Laurentin,²⁰ che ricorda il capitolo

cap.
decimo della storia, quando Pinocchio entra nel teatrino delle marionette mentre Arlecchino e Pulcinella stanno litigando sulla scena e, riconosciuto il burattino, si interrompono per farlo salire con loro sul palcoscenico:

«Pinocchio, vieni quassù da me,» grida Arlecchino «vieni a gettarti tra le braccia dei tuoi fratelli di legno!» A questo affettuoso invito Pinocchio spicca un salto, e di fondo alla platea va nei posti distinti; poi con un altro salto, dai posti distinti monta sulla testa del direttore d'orchestra, e di lì schizza sul palcoscenico.

Il meccanismo è simile a quello del film di Pasolini, anche se il movimento è contrario: Pinocchio passa dalla realtà al teatro dei burattini e qui ritrova i suoi fratelli "vegetali", mentre nel film l'intervento del pubblico provoca l'espulsione di Otello e Jago dal teatro e la perdita degli altri compagni di lavoro che anzi li piangono dolorosamente. Ma possiamo trovare anche un altro esempio di teatro interrotto nella letteratura, e lo troviamo in una zona molto vicina alla pittura spagnola del Seicento. Don Chisciotte e Sancio assistono in osteria a uno spettacolo inscenato dal burattinaio Mastro Pietro (siamo nel capitolo xxvi della seconda parte del *Chisciotte*), dove viene rappresentata la liberazione di Melisendra schiava dei mori nella città di Saragozza. Mentre il burattinaio muove le sue creature da dietro la scena, un garzone indica con una bacchetta in mano i fantocci che compaiono e ne riassume le avventure. Don Chisciotte sa che si tratta di uno spettacolo, non è preda dei suoi soliti inganni, ma questo non gli impedisce di intervenire per correggere tutte le inesattezze che ascolta nella storia. Finché, quando i mori stanno per attaccare Melisendra che fugge col suo salvatore, Don Gaifero, il cavaliere della Mancha non riesce a trattenersi:

«Io non permetterò mai che, me vivo e al mio cospetto, si faccia violenza a sì famoso cavaliere ed a sì ardito amante come Don Gaifero: fermatevi, malnata canaglia, vi proibisco di seguirlo e d'inseguirlo, od altrimenti io tutti a battaglia vi disfido.» E, detto fatto, sguainò la spada, d'un salto andò a porsi accanto al teatro, e con incredibile e precipitosa furia cominciò a piovere sciabolate sopra il burattiname moresco, qua rovesciando, là decapitando, stropicciando a destra, schiacciando a sinistra.²¹



Jago e Otello, morti, finiscono tra i rifiuti

Triste fine per i burattini di Mastro Pietro: colpiti dai fendenti di Don Chisciotte rimangono a pezzi sparsi al suolo, e solo la generosità del cavaliere potrà ripagare il burattinaio del suo regno di cartapesta e stracci. Alla fine Don Chisciotte si confessa candidamente: a un certo punto tutto quello che avveniva sulla scena gli è parso vero, «che Melisendra fosse Melisendra; Don Gaifero, Don Gaifero, Marsilio, Marsilio; e Carlo Magno, Carlo Magno». Splendido uso della tautologia paradossale da parte di Cervantes. I nomi ripetuti indicano la confusione delle parole con le cose, esattamente quello che succede nel teatro filmato da Pasolini, dove il pubblico è stato colto integralmente dalla sindrome del cavaliere spagnolo. Ha scambiato i burattini per personaggi reali. O forse quei burattini nascondevano qualcosa di reale che andava riportato alla luce? Bisognava ucciderli come creature di legno per liberarli della finzione?

Uccisi dal pubblico inferocito, piantati dai loro compagni, Otello e Jago vengono **buttati** nella cassetta della spazzatura e qui, cantando, li recupera l'**immondezzaro** che poi li carica sul suo camion.



Alle spalle dell'immondezzaro, un quinto quadro di Velázquez:
Venere allo specchio (1644-48 ca.)

Si chiude il cerchio del destino. Otello, nato ascoltando la canzone dell'immondezzaro, muore sulle note della stessa canzone. Joubert-Laurencin ne ha analizzato le parole, puntualizzando che si tratta di un rifacimento da alcuni versi dell'*Otello* originale, un canto d'amore che accompagna in realtà un rito funebre. «Tutto il mio folle amore / lo soffia il cielo / lo soffia il cielo / così...» canta fra l'altro Domenico Modugno, ma i versi di Shakespeare alludono al contrario, dal momento che vengono dalle battute in cui Otello fa scoppiare la sua ira contro Desdemona e dichiara di volerla uccidere: «Now do I see 'tis true. Look here, Jago; / All my fond love thus do I blow to heaven: / 'Tis gone» (Ora mi rendo conto della realtà. Ecco, Jago: / in un soffio, io disperdo nell'aria il mio folle amore. / Così... è svanito).²² Ora, nel film, è il cielo che ispira il sentimento amoroso, e si tratta di una premessa a quanto succede nell'ultima sequenza.

I burattini morti vengono dunque condotti alla discarica dei rifiuti. Li porta l'immondezzaro, inquadrato al volante del suo camion mentre ripete il motivo della canzone. Alle sue spalle, inaspettatamente, compa-



La discarica, luogo di rinascita

re un altro famoso capolavoro di Velázquez, un altro quadro dominato dallo strumento di reduplicazione della realtà, *Venere allo specchio*. Più difficile capire la presenza di questo quinto riferimento al pittore spagnolo (in perfetta simmetria con l'inizio: creazione di Otello, canto dell'immondezzaro, inquadratura dei quattro quadri-cartelloni, morte di Otello, canto dell'immondezzaro, inquadratura del quinto quadro di Velázquez). La prima ipotesi possibile è che *Venere* alluda al dramma amoroso appena concluso: *Otello* è dopotutto una tragedia dell'amore. Ma, in seconda istanza, *Venere* è simbolo di creazione, non di morte. Infatti il funerale dei due burattini si rivela subito il rovesciamento di un funerale. Otello e Jago, morti come burattini, escono dallo spazio del teatro e entrano in un nuovo spazio, quello del mondo. Sballottati tra i rifiuti sembrano mimare, tra smorfie e boccacce, il trauma della nascita. La verità, ha insegnato Jago, non può essere svelata; è come *Venere*, che si contempla solo attraverso uno specchio. *Ma se si rompe la finzione si può riconquistare la realtà*. Ecco come si spiega, solo alla fine, il titolo del film:

Una immondezza, un obbiettivo, immobile, punta i riflettori. Otello gli occhi luccicano di ardente curiosità, di invidia. Anche gli occhi di Jago guardano strabiliati e in estasi quello spettacolo mai visto del cielo e del mondo.²³

Otello, riverso tra i rifiuti, vede per la prima volta il cielo, e vede le nuvole, ne coglie tutta la bellezza reale, quella bellezza che lo specchio della finzione gli teneva nascosta. La bellezza viene ora da lì, è soffiata dal cielo. Sono le nuvole. E Jago, che ha l'ultima battuta, commenta: «Oh, straziante, meravigliosa bellezza del creato!». Venere è dunque l'annuncio di una rinascita, la seconda nascita di Otello che, come Pinocchio, si libera della condizione di burattino. Muore alla vita. Non è un caso che la montagna di rifiuti alluda, col suo profilo, a una gigantesca vagina creatrice (o è una delle magmatiche composizioni di Alberto Burri?).

Dai rifiuti, dalla materia, si ritorna alla vita. Si ripete ora quanto notato da Gilles Deleuze come costante dell'opera di Pasolini, la «permuto e del bello».²⁴ Per la terza volta, dopo *Uccellacci e uccellini* e *Terra vista dalla luna*, Totò sembra rivelarsi uno spirito leggero legato alla prospettiva aerea. In *Uccellacci* era un'inquadratura della luna tra le nuvole ad aprire il film, nella *Terra vista dalla luna*, Totò salito sul culmine di una casa parlava mentre dietro di lui volavano bianche nuvole. Ora il cielo è di nuovo lo spazio della rivelazione, spazio libero al movimento delle nuvole. Non si sa che cosa sono le nuvole. Sono semplicemente belle, misteriose, strazianti. È la macchina da presa che le rivela nella loro bellezza. È il cinema che può mostrare la realtà in tutta la sua enigmatica bellezza. Essere gettati fuori dal teatro, cioè dalla finzione, significa per i burattini entrare nel mondo della vita. Grazie al cinema. E infatti il titolo del film, con la sua interrogazione aperta, rimanda alla raccolta di scritti del più famoso critico cinematografico francese, André Bazin: *Che cosa è il cinema?*

C'è poi un intenso omaggio a un maestro del cinema, filtrato probabilmente attraverso lo stesso Bazin. *Los olvidados* è l'opera dove, nel 1950, Luis Buñuel racconta i destini di alcuni "ragazzi di vita" della

«Straziante, meravigliosa bellezza del creato»

periferia messicana. Il film termina con la morte del protagonista, Jaibo, bello e dannato, che a sua volta ha ucciso il giovane Pedro, suo amico e sua vittima. Su questo doppio assassinio, segno di un gusto crudele da parte del regista, si ferma l'attenzione di Bazin:

Il corpo di Pedro ucciso da Jaibo verrà gettato in un campo abbandonato, sullo scarico delle immondizie, fra i gatti ammazzati e le scatole di conserva, e quelli che se ne sbarazzano così sono proprio fra i rari esseri che gli volevano del bene, una ragazzina e suo padre.²¹

La scena è ripresa esattamente da Pasolini, nel movimento di macchina che segue il corpo di Pedro mentre rotola nella discarica e poi sale a inquadrare il cielo all'alba. Il passaggio dai rifiuti al cielo, dalla materia povera alla purezza lo ha di sicuro attirato; non avrebbe potuto trovare nel commento di Bazin parole migliori per ricordare il suo primo cinema e la sua attività di narratore negli anni cinquanta: «Questa presenza della bellezza nell'atroce (e che non



Los olvidados: il corpo morto del giovane Pedro gettato nella discarica dei rifiuti

è solo la bellezza dell'atroce), questa perennità della nobiltà umana nella decadenza, ribalta dialetticamente la crudeltà in atto d'amore e di carità». ²⁶ L'aspetto creaturale del film di Buñuel ritorna nel destino dei burattini, anche se il finale tragico e cupo si trasforma nella scoperta della bellezza vitale. I due giovani disadattati di *Los olvidados*, legati da un rapporto sadomasochistico, portano in sé i traumi di una adolescenza deprivata dell'amore materno; Otello scopre invece in Jago (libero dalla maschera del traditore) un'affettuosa guida verso la rinascita.

Proviamo a ripensare ora al sogno raccontato da Pasolini, giovanissimo, nel 1946 (analizzato nel primo capitolo). In quel sogno c'erano alcune componenti molto specifiche: la presenza di un torrentello di acqua azzurrina sulle cui rive si trovava materia putrida e maleodorante, l'ansia provata dal protagonista del sogno nello spiegare l'attrazione verso questa mescolanza di purezza e impurità, l'enigma finale intorno alla presenza del padre, la consapevolezza improvvisa di essere morto e di venir trasportato da una musica sublime. Non mi



La terra vista dalla luna. Toto parla da una prospettiva alta, insegna ma è normale. Le sembrano essere il suo elemento naturale.

sembra un caso che tutti quegli elementi ritornino qui, con piccole correzioni figurative: i rifiuti della discarica, la bellezza aerea delle nuvole (trasposizione dell'acqua limpida e azzurrina), la presenza di un maestro paterno come Iago-Toto, e infine la morte che si rovescia in piacere della visione (e poi la musica di fondo, il Quartetto K 516 di Mozart).³⁷ Se il sogno del 1946 preannunciava qualcosa, questo qualcosa era proprio il cinema, cioè l'unica forma espressiva che consente a Pasolini, dopo vent'anni, di riproporre tutte le ambiguità oniriche e di ricavarne un nuovo significato inserendole in un racconto antico di amore e gelosia. Era necessaria la leggerezza di un apologo così ricco di riferimenti culturali per consentire la realizzazione visiva del sogno, il cui segreto finalmente si rivela: là si parlava di una nascita attraverso la morte, rappresentabile ora attraverso l'utilizzo della macchina da presa. Una nascita molto particolare, però, su cui è necessario soffermarsi ancora.

(*Che cosa sono le nuvole?* è un film che parla delle potenzialità del cinema. Il cinema, sembra sottintendere Pasolini, mette di fronte a

una realtà più intensa di quella del teatro. Anzi, il cinema mette di fronte alla realtà (di qui l'abbandono veloce da parte dell'autore dell'esperienza teatrale, proprio in questo periodo). Ma per attingere a questa realtà bisogna morire, cioè liberarsi delle regole della rappresentazione e trovare un nuovo spazio vitale. Pasolini interpreta così, a modo suo, Foucault:

Prendendo una cronologia relativamente breve e una circoscrizione geografica ristretta – la cultura europea dal XVI secolo in poi – possiamo essere certi che l'uomo vi costituisce un'invenzione recente... L'uomo è un'invenzione di cui l'archeologia del nostro pensiero mostra agevolmente la data recente. E forse la fine prossima.²⁸

A questa che è la conclusione dell'indagine sulle parole e le cose (la fine dell'idea di uomo moderno), Pasolini oppone la sua concezione del cinema come una nuova forma del conoscere. Proprio Don Chisciotte è, nel libro di Foucault, l'eroe della similitudine; tutto il suo cammino è «una ricerca delle similitudini». I luoghi del mondo (le locande, le greggi, i mulini, i burattini) diventano il linguaggio dei libri, per puro processo di similitudine. Ne risulta che le cose perdono possibilità reale di significare, «sono soltanto quello che sono», mentre le parole «vagano all'avventura, prive di contenuto, prive di somiglianza che le riempia; non contrassegnano più le cose; dormono tra le pagine dei libri in mezzo alla polvere».²⁹

Al contrario, Totò e Ninetto si ritrovano nel mondo delle cose che significano di nuovo se stesse. Le nuvole sono le nuvole. Il cielo è il cielo. Per la terza volta, dopo *Uccellacci e uccellini*, dopo *La terra vista dalla luna*, Pasolini sceglie questa coppia di padre e figlio, maestro e allievo, per parlare del passaggio da un mondo a un altro, di una possibile salvezza oltre la fine di questo mondo. Con Totò e Ninetto sembra aprirsi una nuova epoca. Non più la finzione e la gelosia (Jago contro Otello) ma la pura visione del creato.

Ma c'è una ulteriore considerazione da fare. Non c'è traccia di figura femminile in questo mondo, dopo che Desdemona è rimasta appesa nel teatro. L'ultima donna del film è dunque la sensuale Venere di Velázquez. Non ci sono madri (come invece nel cortometraggio precedente, dove Silvana Mangano-Assuntina si prestava a una recita comica che sarebbe stata stravolta di lì a poco con la Giocasta di

Edipo re e con la Lucia di *Teorema*). Si può nascere senza l'intervento di una madre? Siamo forse ancora nell'orbita di Pinocchio? Dal momento che non voglio cadere in una semplice risposta biografica e vedere in Totò e Ninetto i progenitori di una utopica società omosessuale (Pasolini ha pensato di sicuro *anche* a questo), ricorro a un'intuizione di Manganelli riguardante appunto un burattino, Pinocchio. Quando Pinocchio arriva nel «Gran Teatro dei Burattini», secondo Manganelli si consuma un complicato rito di iniziazione. La creatura di Collodi ritrova sì i suoi fratelli (Arlecchino e Pulcinella), ma capisce anche qualcosa di se stesso, qualcosa che forse gli servirà in futuro. Apparentemente i burattini fanno divertire il pubblico, che vede in loro l'imitazione meccanica di passioni umane. «Gli spettatori» dice Manganelli «credono che essi siano tanto bravi da farsi passare per esseri umani, da imitarli senza tuttavia nascondere l'apparenza, la finzione.»³⁰ Ma forse i burattini non sono inferiori agli uomini, ne sono anzi un modello platonico, quasi delle forme perfette, e vivono la loro recita come «degradazione nell'umano». Pinocchio allora, salendo sulla scena, si presta per un breve momento a questo compromesso, assume le regole della retorica teatrale, ma sa che deve compiere un altro viaggio. Lui si trova già a metà strada tra la condizione dei fratelli burattini (che hanno accettato la recita) e l'imperfetta condizione umana verso la quale si sta muovendo. Deve quindi mandare in crisi la recita, e lo fa proprio quando il burattinaio Mangiafuoco decide di farlo buttare nel fuoco. A questo punto Pinocchio urla la sua verità. «Non voglio morire!», e così esce definitivamente dallo spazio della finzione, cioè dal teatro. Secondo Manganelli «Pinocchio ha orrore della morte perché egli non saprebbe recitarla. Per poter "morire" egli ora ha ancora bisogno di "vivere"».

Il commento è straordinario. E credo che lo si possa riflettere sul film di Pasolini. In questo modo, Ninetto e Totò non devono morire. Otello e Jago sì, ma solo in quanto burattini (cioè forme eterne dell'amore ingannato e del tradimento, della gelosia e dell'invidia). Ninetto e Totò rappresentano invece per Pasolini la possibilità di apertura di un nuovo ciclo umano. Quindi la recita va interrotta nel momento in cui le apparenze assumono un tragico predominio sulla realtà (Desdemona appare una traditrice, Jago un amico fidato, Otello un pazzo geloso: come Don Chisciotte, anche i burattini sembrano contagiati dalla magia della similitudine). Per poterli far

una realtà più intensa di quella del teatro. Anzi, il cinema mette di fronte alla realtà (di qui l'abbandono veloce da parte dell'autore dell'esperienza teatrale, proprio in questo periodo). Ma per attingere a questa realtà bisogna morire, cioè liberarsi delle regole della rappresentazione e trovare un nuovo spazio vitale. Pasolini interpreta così, a modo suo, Foucault:

Prendendo una cronologia relativamente breve e una circoscrizione geografica ristretta – la cultura europea dal XVI secolo in poi – possiamo essere certi che l'uomo vi costituisce un'invenzione recente... L'uomo è un'invenzione di cui l'archeologia del nostro pensiero mostra agevolmente la data recente. E forse la fine prossima.²⁸

A questa che è la conclusione dell'indagine sulle parole e le cose (la fine dell'idea di uomo moderno), Pasolini oppone la sua concezione del cinema come una nuova forma del conoscere. Proprio *Don Chisciotte* è, nel libro di Foucault, l'eroe della similitudine; tutto il suo cammino è «una ricerca delle similitudini». I luoghi del mondo (le locande, le greggi, i mulini, i burattini) diventano il linguaggio dei libri, per puro processo di similitudine. Ne risulta che le cose perdono possibilità reale di significare, «sono soltanto quello che sono», mentre le parole «vagano all'avventura, prive di contenuto, prive di somiglianza che le riempia; non contrassegnano più le cose; dormono tra le pagine dei libri in mezzo alla polvere».²⁹

Al contrario, Totò e Ninetto si ritrovano nel mondo delle cose che significano di nuovo se stesse. Le nuvole sono le nuvole. Il cielo è il cielo. Per la terza volta, dopo *Uccellacci e uccellini*, dopo *La terra vista dalla luna*, Pasolini sceglie questa coppia di padre e figlio, maestro e allievo, per parlare del passaggio da un mondo a un altro, di una possibile salvezza oltre la fine di questo mondo. Con Totò e Ninetto sembra aprirsi una nuova epoca. Non più la finzione e la gelosia (*Jago* contro *Otello*) ma la pura visione del creato.

Ma c'è una ulteriore considerazione da fare. Non c'è traccia di figura femminile in questo mondo, dopo che *Desdemona* è rimasta appesa nel teatro. L'ultima donna del film è dunque la sensuale *Venere* di Velázquez. Non ci sono madri (come invece nel cortometraggio precedente, dove *Silvana Mangano-Assuntina* si prestava a una recita comica che sarebbe stata stravolta di lì a poco con la *Giocasta* di

Edipo re e con la Lucia di *Teorema*). Si può nascere senza l'intervento di una madre? Siamo forse ancora nell'orbita di Pinocchio? Dal momento che non voglio cadere in una semplice risposta biografica e vedere in Totò e Ninetto i progenitori di una utopica società omosessuale (Pasolini ha pensato di sicuro *anche* a questo), ricorro a un'intuizione di Manganelli riguardante appunto un burattino, Pinocchio. Quando Pinocchio arriva nel «Gran Teatro dei Burattini», secondo Manganelli si consuma un complicato rito di iniziazione. La creatura di Collodi ritrova sì i suoi fratelli (Arlecchino e Pulcinella), ma capisce anche qualcosa di se stesso, qualcosa che forse gli servirà in futuro. Apparentemente i burattini fanno divertire il pubblico, che vede in loro l'imitazione meccanica di passioni umane. «Gli spettatori» dice Manganelli «credono che essi siano tanto bravi da farsi passare per esseri umani, da imitarli senza tuttavia nascondere l'apparenza, la finzione.»³⁰ Ma forse i burattini non sono inferiori agli uomini, ne sono anzi un modello platonico, quasi delle forme perfette, e vivono la loro recita come «degradazione nell'umano». Pinocchio allora, salendo sulla scena, si presta per un breve momento a questo compromesso, assume le regole della retorica teatrale, ma sa che deve compiere un altro viaggio. Lui si trova già a metà strada tra la condizione dei fratelli burattini (che hanno accettato la recita) e l'imperfetta condizione umana verso la quale si sta muovendo. Deve quindi mandare in crisi la recita, e lo fa proprio quando il burattinaio Mangiafuoco decide di farlo buttare nel fuoco. A questo punto Pinocchio urla la sua verità, «Non voglio morire!», e così esce definitivamente dallo spazio della finzione, cioè dal teatro. Secondo Manganelli «Pinocchio ha orrore della morte perché egli non saprebbe recitarla. Per poter "morire" egli ora ha ancora bisogno di "vivere"».

Il commento è straordinario. E credo che lo si possa riflettere sul film di Pasolini. In questo modo. Ninetto e Totò non devono morire. Otello e Jago sì, ma solo in quanto burattini (cioè forme eterne dell'amore ingannato e del tradimento, della gelosia e dell'invidia). Ninetto e Totò rappresentano invece per Pasolini la possibilità di apertura di un nuovo ciclo umano. Quindi la recita va interrotta nel momento in cui le apparenze assumono un tragico predominio sulla realtà (Desdemona appare una traditrice, Jago un amico fedito, Otello un pazzo geloso: come Don Chisciotte, anche i burattini sembrano contagiati dalla magia della similitudine). Per poterli far

vivere dentro la Storia (perché possano riscoprire le Cose) Pasolini deve farli morire sulla scena. La verità significa una nuova scoperta della realtà. E la verità può essere annunciata, come in una allegoria barocca, da una donna nuda che ci mostra il volto allo specchio.

Poniamoci allora un'ultima domanda. E in maniera molto diretta. Perché Pasolini doveva ricorrere a questo intreccio di citazioni letterarie e artistiche per rappresentare la forza espressiva del cinema?

Sembrerebbe quasi che per ritrovare la realtà egli debba sovrapporre furiosamente tanti materiali figurativi e narrativi già sperimentati da altri nel passato: *Otello*, *Pinocchio*, *Don Chisciotte*, *Las meninas*...

Tutte opere che parlano della finzione, dell'inganno visivo, dello scambio di ciò che è vero con ciò che è falso. La vita è veramente sogno, riflesso, rappresentazione? O si può ritrovare un rapporto diretto con le cose? Forse è necessario abbandonare la finzione, cioè morire (anche Don Chisciotte capisce gli inganni in punto di morte).

Ma solo attraverso questa mescolanza di codici la morte può essere detta, resa presente. La letteratura e la pittura offrono un contenitore per dare un senso alla parola "fine". È nel momento in cui questi codici vengono fatti interagire che la finzione si apre, esattamente come la porticina nel fondo del quadro di Velázquez.

La fine si ribalta in un nuovo inizio. La realtà riconquista la sua dimensione sacrale (le nuvole).

Così Velázquez corregge Shakespeare, e Collodi si sovrappone a Cervantes (mentre al di sotto scorre il dialogo con Foucault). Il cinema è una nuova tecnica di sperimentazione che non può dimenticare la letteratura. E la letteratura può toccare di nuovo la realtà.