

Il caso (per chi ci crede) ha voluto che negli ultimi anni io mi sia occupato di alcuni *giacimenti pasoliniani*: prima frugando tra i reperti preziosi di *Salò*, contenuti nell'archivio di Gideon Bachman (*Pasolini prossimo nostro* 2006), e ora lavorando alla ricostruzione della versione originale di uno dei film più inquieti, inquietanti e controversi del nostro autore (*La Rabbia di Pasolini* 2008).

Ancora una volta, anche a distanza di trenta o quarant'anni, Pasolini ci sorprende con una delle sue più spericolate performance metalinguistiche. L'idea di rivisitare il "genere" cinegiornale - il più *basso*, il più esposto alle peggiori derive qualunquistiche - di sporcarsi le mani in quel letamaio per estrarne le pietre preziose di alcune straordinarie immagini, di cambiarlo di segno inventandosi un irripetibile prototipo di *poema dell'attualità*...solo Pasolini poteva arrivare a tanto e solo quei meravigliosi anni sessanta potevano consentirgli l'impresa.

Per questo ci sembrava assolutamente necessario provare a restituire al progetto pasoliniano la sua fisionomia originaria: sottraendolo alla problematica coabitazione con l'episodio di Guareschi e ricostruendo la parte iniziale alla quale aveva dovuto rinunciare per far posto appunto a un inquilino quanto mai scomodo e disomogeneo.

Quei sedici minuti si aprono con i funerali di De Gasperi e si chiudono con l'inizio delle trasmissioni televisive: due segni emblematici, dei quali Pasolini riesce a leggere tutta la valenza epocale e tutta la terrificante potenzialità.

La scelta di far convivere le chiacchiere insulse della *voce ufficiale* dello speaker e il canto (a volte altissimo) dell'ego poetico mi sembra poi davvero una sorta di bellissimo marameo a tutte le regole e a tutte le convenzioni, simile a certe riproposizioni della pop art (come la warholiana lattina di *Campbell's*).

Nella sequenza della nostra *opera aperta* ho voluto inserire anche alcuni esempi del linciaggio mediatico, del quale Pasolini fu - all'inizio di quegli anni sessanta - uno dei bersagli privilegiati e che trova proprio nei cinegiornali la principale arma (impropria). Così come ci sono sembrate illuminanti le considerazioni del Pasolini *enragé* nell'intervista a Fieschi. Insomma, rinunciando a qualsiasi pretesa di una forma definitiva, l'idea è stata quella - nello spirito di quegli anni sessanta che qui rievochiamo - di offrire allo spettatore un kit specialissimo per un *fai da te* creativo e critico di sicuro interesse. Buon divertimento.

**Giuseppe Bertolucci**

Sia prima, durante e dopo la lavorazione del film, che nei 12 anni in cui visse ancora, rare anzi rarissime sono le interviste, gli interventi, le dichiarazioni di Pasolini sul suo film La rabbia.

In nessuna dichiarazione dell'autunno del 1962, né dell'inverno del 1963, Pasolini dichiara esplicitamente ed inequivocabilmente di avere ideato scritto e montato in origine una versione del film (in una prima copia di lavoro non speakerata ma con le voci probabilmente "appoggiate") più lunga rispetto ai 54 minuti de La rabbia di Pier Paolo Pasolini, prima parte del cine-match con Giovannino Guareschi.

Solo nel mese di aprile del 1963, quando il film a quattro mani ("visto da destra" e "visto da sinistra") è naufragato e sparito, Pasolini dichiara ad Andrea Barbato de Il giorno di avere in precedenza, lui da solo, montato una sua versione del film della durata di un vero e proprio lungometraggio.

Nel primo dei due volumi dei Meridiani Mondadori Pasolini per il cinema, curati da Walter Siti e Franco Zabagli ed editi nel 2001, da pagina 335 a pagina 404 è pubblicata una versione della sceneggiatura che non corrisponde al film di P.P.P. versus G.G.: è molto più lunga, strutturalmente diversa e contiene molti blocchi di sequenze totalmente assenti nel film conosciuto.

La sequenza che apre il movie edito nel 1963 è nel testo dei Meridiani la sequenza numero 20: "neri inverni in Ungheria". I Meridiani aprono invece con le "estreme onoranze a De Gasperi" a cui seguono "il peso della guerra (ritorno delle ceneri dalla Grecia)" e altre sequenze mancanti.

Sulla base di questo riscontro mi è venuto naturale ipotizzare che il testo pubblicato dai Meridiani corrispondesse alla copia lavoro a cui Pasolini aveva accennato con Barbato, copia bocciata dal committente del film, il signor Gastone Ferranti della Astra Cinematografica, titolare della testata Mondo Libero. Ferranti aveva bocciato il film commissionato a Pasolini e gli aveva fatto accettare in ripiego l'ipotesi del "duello" con Guareschi.

Siccome il film commissionato era un film di montaggio sulle collezioni del cinegiornale Mondo Libero, dato che una collezione completa in pellicola 35mm della testata è posseduta dall'Istituto LUCE (che ha fra i suoi compiti istituzionali il recupero delle cine-attualità italiane) ho controllato intanto se negli indici e nei sommari di Mondo Libero c'erano le onoranze funebri a De Gasperi, il ritorno delle ceneri dei caduti di Cefalonia e via via le altre sequenze in successione della sceneggiatura dei Meridiani assenti dalla Rabbia di Pasolini che noi conosciamo. Le sequenze c'erano tutte: non ne mancava una. Pasolini si era rigorosamente tenuto alla commessa ricevuta di organizzare un film di montaggio sulla fine della guerra fredda a partire da quei vecchi materiali. Ascoltando, scaricando e trascrivendo la voce off di queste attualità risultava in tutta lapalissiana evidenza come il testo di Pasolini calzasse perfettamente con il commento parlato del vecchio cinegiornale anticomunista. Pasolini ci si era letteralmente adagiato e seduto sopra. Riprende, preleva e pizzica parole battute attacchi e clausole. Post sincronizza il suo testo in una parafrasi segreta, polemica ed aggiornata di quella dimenticatissima voce.

Davanti a questa evidenza mi è parso ovvio e legittimo ipotizzare che alla Cineteca di Bologna, dove ha sede la Fondazione Pasolini e dove da molto tempo abbiamo lavorato in collaborazione con l'avente diritto su La rabbia di Pasolini e Guareschi, di riaccoppiare la sceneggiatura di partenza dei Meridiani con le cineattualità che Pasolini aveva visionato, selezionato e su cui aveva scritto.

Che, insomma, tentassimo di ricostruire un fac-simile, almeno parziale, del film originario di Pasolini, respinto snaturato dimezzato.

Avevamo ipotizzato una ricostruzione o rischiavamo l'ennesimo vilipendio? Ci abbiamo pensato, discusso e ridiscusso e alla fine siamo riusciti a far cadere in tentazione perfino un pasoliniano austero purista ed integerrimo come il nostro caro presidente, Giuseppe Bertolucci.

**Tatti Sanguineti**

Cento pagine elegiache in prosa e in versi e un tessuto di immagini in movimento, fotografie e riproduzioni di quadri: nel laboratorio del film *La rabbia*, Pier Paolo Pasolini sperimentò per la prima volta una forma diversa dalla narrazione filmica tradizionale e dalle convenzioni dei documentari. Voleva realizzare, secondo le sue stesse parole, «un nuovo genere cinematografico. Fare un saggio ideologico e poetico con delle sequenze nuove». *La rabbia* doveva essere «un atto di indignazione contro l'irrealtà del mondo borghese e la sua conseguente irresponsabilità storica. Per documentare la presenza di un mondo che, al contrario del mondo borghese, possiede profondamente la realtà. La realtà, ossia un vero amore per la tradizione che solo la rivoluzione può dare».

All'inizio dell'autunno del 1962, quando Pasolini sta lavorando a questo progetto, ha già realizzato due film come regista. In *Accattone* (1961), aveva condotto il cinema, per la prima volta, nei margini reietti del sottoproletariato romano. In *Mamma Roma* (1962) aveva raccontato l'impossibile integrazione nell'acquario piccolo-borghese del figlio di una prostituta. Ne *La ricotta* - realizzato contemporaneamente a *La rabbia*, ma terminato prima - avrebbe narrato la fame e la morte di un sottoproletario, ucciso da un'indigestione alla tavola dei ricchi (l'industria del cinema degli anni '60).

Con *La rabbia*, mutò completamente registro.

Il progetto era nato dalla proposta di un piccolo produttore, Gastone Ferranti, che gli affidò il materiale di repertorio appartenente ad un cinegiornale, «Mondo libero», che aveva diretto e prodotto per molti anni. In un'intervista a Maurizio Liverani («Paese sera», 14 aprile 1963), Pasolini dichiara: «Ho visto questo materiale. Una visione tremenda, una serie di cose squallide, una sfilata deprimente del qualunquismo internazionale, il trionfo della reazione più banale. Però in mezzo a tutta questa banalità e squallore, ogni tanto saltavano fuori immagini bellissime: il sorriso di uno sconosciuto, due occhi con una espressione di gioia e di dolore e delle interessanti sequenze piene di significato storico. Un bianco e nero di solito molto affascinante visivamente».

Dal magma audiovisivo di novantamila metri di pellicola, Pasolini ha selezionato una serie di immagini della storia e della cronaca recenti, già codificate, normalizzate dalla banale volgarità dei commentatori, dagli accostamenti del montaggio e dalla corritività delle musiche. Le ha quindi modificate nel sonoro e nel montaggio, trasformandone il respiro e il ritmo. Poi le ha unite ad altre sequenze e fotografie, scegliendole dagli archivi di Italia-URSS, Cecoslovacchia e Inghilterra, da libri d'arte (le riproduzioni di opere di Ben Shahn, Renato Guttuso, George Grosz, Jean Fautrier, Georges Braque, Pontorno, Jackson Pollock) e da rotocalchi (le fotografie di Marilyn Monroe). È interessante notare che la stessa *Deposizione* di Pontorno inserita (in bianco e nero) nell'ultima parte del film, è messa in scena da Pasolini, in quegli stessi mesi, in un *tableau vivant* de *La ricotta*. Quel tessuto visivo viene sottomesso ad un testo dove i brani in versi (letti da Giorgio Bassani) si alternano al commento in prosa (letto da Renato Guttuso), in un registro che fonde l'analisi sociale e politica all'invettiva, l'elegia all'epica, nella forma di un diario lirico, dove dominano «le mie ragioni politiche e il mio sentimento poetico» di quell'epoca.

È il momento di un passaggio cruciale, perché l'Italia sta bruciando rapidamente le tappe di trasformazione da paese agricolo a paese industrializzato, con una violenta, irreversibile trasformazione sociale e culturale di cui Pasolini sarà il testimone più acuto e sofferto.

Il testo lirico e in prosa del poeta-regista denuda quelle immagini dalla spessa crosta di ipocrisia, retorica, banalità e qualunquismo, che talvolta lascia intatte (anche nel sonoro della "voce ufficiale"), per meglio circoscriverle e stigmatizzarle con le proprie parole.

Riducendo o eliminando il sonoro di un frammento, isolando la verità di uno sguardo in un anonimo volto popolare, o di un operaio già integratosi nella piccola borghesia, o nella maschera, nel corpo e nei movimenti di un uomo di potere, Pasolini estrae la realtà profonda, perfino fisica, che le immagini avevano catturato (magari malgrado la volontà degli operatori) e che rimaneva larvato in quel magma.

Alla fine, l'autore de *La meglio gioventù* poteva effettivamente definirle "sequenze nuove" perché, così modificate, strappate dalla loro identità originaria, investite dalla forza, dalla sincerità

disarmata e polemica, dall'emotività del testo scritto, quelle immagini non erano più le stesse di «Mondo libero». Erano diventate immagini di Pasolini.

Si pensi, per esempio, alle inquadrature o alle fotografie ricorrenti di cadaveri di ragazzi, donne e uomini trucidati nelle strade e abbandonati nel loro sangue e nella polvere, immagini che richiamano le morti randagie spesso evocate dalla poesia pasoliniana.

Quando scrive *La rabbia*, lo scrittore crede ancora nell'utopia di una rivoluzione degli umili, crede ancora nell'Unione Sovietica di Krusciov. Le parole di Pasolini esaltano le lotte dell'Algeria e di Cuba, e «la nuova estensione del mondo», che ha nome «colore». Rievocano la tragedia delle repressioni sovietiche dell'Ungheria e la strumentalizzazione della parola «libertà» da parte degli anticomunisti, che la pervertivano nell'«odio». Inneggiano alle missioni nello spazio dei cosmonauti sovietici. Contrappongono il pontificato di Giovanni XXIII a quello di Pio XII. Descrivono la tragedia di una vittima della società dello spettacolo, Marilyn Monroe, ed evocano, con toni visionari, l'angoscia di vivere all'ombra dell'incubo nucleare.

Nell'avvento della televisione, Pasolini vede «una nuova arma», «inventata per la (...) diffusione dell'insincerità, della menzogna», ossia «la voce che contrappone un'ironia umiliante a ogni ideale, la voce che contrappone gli scherzi alla Tragedia, la voce che contrappone il buon senso degli assassini agli eccessi degli uomini miti».

Il commento del cinegiornale parla di decine di migliaia di futuri spettatori della Tv. Ma Pasolini lo smentisce: no, saranno milioni, «milioni di candidati alla morte dell'anima».

Nel rito collettivo che coinvolge milioni di cittadini statunitensi durante le elezioni di Eisenhower, Pasolini vede profilarsi i lineamenti della Nuova preistoria: «Quando il mondo classico sarà esaurito – quando saranno morti tutti i contadini e tutti gli artigiani – quando l'industria avrà reso inarrestabile il ciclo della produzione e del consumo – allora la nostra storia sarà finita». Sono i primi segni di quel fenomeno che poi definirà l'omologazione: «Qui è terribile: più si fugge e meno si è diversi, la fuga è essere sempre più uguali agli altri, sempre più uguali agli altri...»

All'orrore della massificazione, Pasolini oppone la coscienza che «l'unico colore dell'uomo / è nella gioia di affrontare la propria oscurità».

Per *La rabbia*, Pasolini scrisse un testo suddiviso in settantasei parti, che corrisponde a una durata decisamente superiore rispetto a quella del film definitivo (53 minuti).

È il testo che pubblichiamo in questo libro, dove il lettore può trovare il commento integrale, ossia con quattordici brani in più rispetto a quelli presenti nel film (corrispondenti alle prime sedici sequenze del testo, con l'eccezione della settima e dell'ottava, *Vittoria dei sindacati bianchi alla FIAT* e *Il Cristo degli abissi*, che nel film saranno collocate dopo la sequenza della Regata a Pisa). Anche il commento delle parti successive, sarà ridotto di alcuni brani per l'edizione definitiva del film.

Il testo originario del commento, nel libro, è preceduto dalle pagine del trattamento che Pasolini pubblicò su «Vie nuove» presumibilmente prima di iniziare il montaggio del film. Sono pagine importanti per comprendere con quali intendimenti avesse intrapreso un'impresa così particolare: come il rifiuto di adattarsi ad un "nuovo ordine" instaurato nel dopoguerra sventolando la bandiera della pacificazione mondiale. Bisogna anche sottolineare, in questa fase della preparazione del film, l'importanza assegnata dall'autore proprio alle parti che in seguito sarebbero state tagliate. Inoltre, in una breve presentazione del testo del trattamento (che il lettore ritroverà nelle note), Pasolini definisce *La rabbia* «un'opera giornalistica, (...) più che creativa»: evidentemente fu soltanto in un secondo tempo che ebbe l'idea di alternare una voce in poesia ad una voce in prosa.

Dopo il testo del commento, il lettore troverà tre poesie pubblicate da Pasolini tra l'ottobre del 1961 e il novembre del 1962, *Ballata intellettuale per Titov*, *La navigazione verso Cuba* e *Marilyn*: la prima e l'ultima saranno riprese, rispettivamente, nei brani corrispondenti alle sequenze 65 e 59, con alcune modifiche.

Dopo un accordo con la Opus Film, la società di Ferranti, che nel contratto reca la data del 16 luglio 1962, Pasolini, secondo le sue stesse parole, lavorò «per settimane e mesi; è stato un lavoro massacrante, perché la moviola è un lavoro terribile di per sé». Il 12 ottobre 1962, pubblicò su «Il

Paese» alcune anticipazioni del commento in versi. In quei giorni, quindi, stava già lavorando al montaggio de *La rabbia*, in attesa di iniziare le riprese de *La ricotta* (che infatti cominciarono a metà ottobre). Ma, terminato un primo montaggio, «quando il produttore del film ha visto il film ha detto che così non sarebbe riuscito mai a farlo passare».

È in quel momento che, probabilmente, *La rabbia* di Pasolini fu ridotto, prima ancora che fosse stato effettuato la registrazione del commento sonoro. Caddero, così, i brani sui funerali di De Gasperi, sul ritorno in Italia dei resti dei caduti di Cefalonia, sulle alluvioni, sulla guerra di Corea, sull'incontro dei Grandi a Ginevra, su Churchill nel giardino, sulla gara di ballo in Germania, sulle donne rasate in Australia, sul festival della filarmonica e sulla televisione.

Con il produttore, «abbiamo studiato diverse soluzioni e d'accordo siamo giunti alla determinazione di far seguire il mio film da un altro blocco affidato ad un altro. In principio pensavo a Montanelli, a Barzini o ad Ansaldo. Invece ad un certo punto è venuto fuori Guareschi. In principio mi rifiutai. Ero seccato. Poi una serie di considerazioni mi hanno portato a cambiar parere: mi ricordavo il Guareschi del *Bertoldo*, e da cui è nato in un certo senso il mio antifascismo. Poi ricordavo il Guareschi che va in campo di concentramento e vi rimane per orgoglio. Poi, il *Don Camillo*, che è un'opera qualunquista, ma non è pericolosa. Così ho finito per rassegnarmi, dato che ognuno si rivolgeva al suo pubblico. Il mio film era già fatto quando Guareschi è entrato nel giro. I produttori sono d'una rozzezza estrema o d'un candore infinito. Ferranti mi è parso una persona abbastanza civile: egli deve aver capito la diversità dei due film, ma non si rende conto della mostruosità morale della parte affidata a Guareschi».

Unito alla parte realizzata da Guareschi e accompagnato da un rozzo lancio pubblicitario che presentava i due autori come "avversari politici", *La rabbia* uscì in poche sale italiane nell'aprile del 1963, distribuito da una *major* statunitense come la Warner Bros, ma passò inosservato, quindi venne ritirato dalla circolazione. In seguito, Pasolini non ritirò la firma, come aveva annunciato di voler fare, ma ignorò le insistenze del produttore e di Guareschi che avrebbero voluto approntare una nuova versione del film, e preferì accantonarlo.

Nonostante alcuni testi autorevoli (firmati, per esempio, da Mino Argentieri e Edoardo Bruno), ne avessero immediatamente sottolineato il valore estetico e poetico, nonostante alcuni pregevoli studi (soprattutto francesi) degli anni '90, *La rabbia* ha continuato a rimanere quasi sempre sottovalutato. Ora, dopo la pubblicazione del testo (nei Meridiani dedicati al cinema pasoliniano, usciti nel 2001), dopo il restauro realizzato nel 2007 dal Laboratorio L'Immagine Ritrovata della Cineteca di Bologna, *La rabbia* - nel suo doppio corpo di testo e film - deve essere studiato con una diversa attenzione agli echi e ai contrappunti fra parole e immagini che lo rendono un'opera unica: un testo che evoca, come un diario lirico e polemico, l'epoca delle ultime utopie pasoliniane (prima dell'avvento definitivo dell'omologazione) e un film da affiancare ai "poemi" cinematografici in forma di *tombeau* realizzati da Chris Marker e Jean-Luc Godard.

**Roberto Chiesi**