

A black and white portrait of Pier Paolo Pasolini, showing his face from the nose up, with his hand resting under his chin. The image is grainy and has a high-contrast, artistic feel.

Una disperata vitalità

Pier Paolo Pasolini a cent'anni dalla nascita 1922-2022

Saggio introduttivo di Alberto Granese, Luigi Montella

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XXV • 2023

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

LEONARDO ACONTE (Università di Salerno), EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), LAURA CANNAVACCIUOLO (Università di Napoli *L'Orientale*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), DANIELA CARMOSINO (Università della Campania *Luigi Vanvitelli*), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF † (Università di Padova), DOMENICA FALARDO (Università di Salerno), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), PIETRO GIBELLINI (Università *Ca' Foscari* di Venezia), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), PASQUALE GUARAGNELLA (Università di Bari *Aldo Moro*), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università *Cattolica* di Milano), LORENZO MANGO (Università di Napoli *L'Orientale*), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), GIANNI OLIVA (Università di Chieti-Pescara *G. d'Annunzio*), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), ROSSELLA PALMIERI (Università di Foggia), LAURA PAOLINO (Università di Salerno), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), DONATO PIROVANO (Università di Torino), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università *Ca' Foscari* Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), VINCENZO SALERNO (Università di Salerno), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), NICCOLÒ SCAFFAI (Università di Siena), GIORGIO SICA (Università di Salerno), ANTONIO SICHERA (Università di Catania), CHIARA TAVELLA (Università di Torino), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARAŃSKI (University of Cambridge, University of Notre Dame), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI † (Université Paris-Sorbonne), MARTIN McLAUGHLIN (University of Oxford), LUIGI MONTELLA (Università del Molise), ANTONELLO PERLI (Université Côte d'Azur), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

LORENZO RESIO (coordinamento), VALENTINA COROSANITI, GIOVANNI GENNA, ELEONORA RIMOLO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DIMAURO, CARLANGELLO MAURO, THOMAS PERSICO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori / *Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

UNA DISPERATA VITALITÀ
Pier Paolo Pasolini
a cent'anni dalla nascita 1922-2022

Saggio introduttivo di
Alberto Granese, Luigi Montella



Rivista annuale / *A yearly journal*
XXV – 2023

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

Proprietà letteraria riservata
2023 © Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesie» – Direzione e Redazione

c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, direzione.sinestesie@gmail.com

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesie» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesierivistadistudi.it

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*

Gennaro Volturo

*

Published in Italy

Prima edizione: 2023

pubblicata da La scuola di Pitagora editrice, via Monte di Dio, 14 – 80132, Napoli

www.scuoladipitagora.it – info@scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-890-0 (cartaceo) – ISBN 978-88-6542-891-7 (*open access*)

Gli e-book della Rivista «Sinestesie» sono pubblicati con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 International

INDICE

ALBERTO GRANESE, LUIGI MONTELLA, <i>Introduzione</i>	11
LUIGI MONTELLA, <i>La 'visionaria concretezza' poetica nella Ballata intellettuale per Titov</i>	19
ALBERTO CARLI, « <i>Comincerò la mia scelta proprio dal Molise</i> » <i>Pier Paolo Pasolini, il dialetto e il canto popolare</i>	29
ANTONIO MONTINARO, <i>Le lingue di Pier Paolo Pasolini</i>	43
ERMINIO RISSO, <i>L'Estetica in Pasolini e di Pasolini: da Picasso all'espressionismo sperimentale</i>	57
GIORGIO PATRIZI, <i>Quale mondo per Gennariello?</i> <i>La periferia secondo Pasolini</i>	77
LETIZIA BINDI, <i>Piccole patrie, borgate e altri 'mondi di vita' in Pier Paolo Pasolini</i>	83
GIOVANNI GENNA, <i>L'«edipo castratore»: attorno alla polemica Pasolini-Sanguineti</i>	99
ANDREA GIALLORETO, « <i>L'odore dell'India</i> » <i>fra ricerca dell'Altrove e orientalismo terzomondista</i>	113
PAOLO PUPPA, <i>Pasolini in Friuli: la scena-confessione</i>	127

ROBERTO CARNERO, <i>Pasolini e i giovani infelici</i>	141
ALBERTO GRANESE, <i>La casta degli intellettuali e il popolo-nazione. Il contraddittorio incontro con Gramsci</i>	155
MAURA LOCANTORE, «Ah, l'Italia disunita». <i>Identità e mutazione: l'analisi sociologica e letteraria di Pier Paolo Pasolini.</i>	169
ANGELO FÀVARO, «I nemici ... sono degli amori sconosciuti»: <i>Pilade nella messa in scena di L. Ronconi e A. Latella. Per un'ermeneutica del tragico eschileo in Pasolini</i>	183
MICHELE BIANCO, <i>La funzionalizzazione del sacro nei testi cinematografici pasoliniani</i>	199
ENZA LAMBERTI, <i>Da «La noia» a «Teorema»: il corpo e l'eros tra mercificazione e sacralità, mistero e perdita d'identità</i>	213
ROBERTO CHIESI, <i>Tonalità funebri e ultime utopie della Trilogia della vita</i>	227
ROSA GIULIO, <i>Tra narrativa e cinema: il messaggio paolino di Pier Paolo</i>	237
FABIO BENINCASA, <i>La bibliografia di Salò. Eros, arte e potere nell'ultimo Pasolini</i>	245
LORENZO CANOVA, <i>La morte di Pasolini nella pittura di Renzo Vespignani e Nicola Verlato</i>	259
PIER PAOLO BELLINI, <i>Carne e Cielo: aspetti socio-esistenziali nelle canzoni di Pasolini</i>	281
STEFANO NOBILE, <i>Pasolini e il mondo della canzone</i>	291
LUIGI MARTELLINI, <i>Pasolini. nel labirinto delle letture-scritture</i>	305

GUIDO SANTATO, *La fortuna critica di Pasolini
in Italia e nel mondo. Cenni introduttivi*

321

Lorenzo Canova

LA MORTE DI PASOLINI NELLA PITTURA
DI RENZO VESPIGNANI E NICOLA VERLATO

Riassunto: Il saggio si basa sulla passione di Pier Paolo Pasolini per le arti visive e sulla sua posizione nel contesto del dibattito artistico del suo tempo, favorevole alla linea della pittura figurativa e avversa a quella dell'astrazione e delle neoavanguardie. A partire da questi presupposti, si analizzano poi due cicli realizzati da due pittori figurativi e dedicati alla morte di Pasolini: *Come mosche nel miele...* di Renzo Vespignani (1985) e *Hostia* di Nicola Verlato (2022). Vespignani, a cui Pasolini ha dedicato un testo critico nel 1956, ha realizzato il suo ciclo sulla suggestione del reperto della camicia insanguinata del poeta, punto di avvio di «un lungo viaggio all'Inferno tra disastri *terrains vagues*, edifici disabitati, fatiscenti, maculati da ogni sorta di graffiti, impervie discariche, sfasciacarrozze, strategici crocicchi della prostituzione urbana», come ha scritto Lorenza Trucchi. Il tragico rinvenimento di Pasolini assassinato lega pertanto il ciclo di Vespignani a quello di Verlato, dedicato alla morte di Pasolini e al ritrovamento del suo corpo. Verlato si serve difatti del linguaggio figurativo per un progetto di cenotafio dedicato a Pasolini dove dialoga senza subalternità con l'arte del passato. La pittura e la scultura si fondono così all'architettura e alla musica in un'elegia monumentale e metafisica dove la morte di Pier Paolo Pasolini supera il brutale dato di cronaca per trasformarsi in un evento tragico che penetra e supera la storia.

Parole chiave: Pasolini, storia dell'arte, arte di figurazione, Vespignani, Verlato.

Abstract: The essay is based on Pier Paolo Pasolini's passion for the visual arts and his position in the context of the artistic debate of his time, favorable to the line of figurative painting and adverse to that of abstraction and the neo-avant-gardes. Starting from these assumptions, two cycles made by two figurative painters and dedicated to Pasolini's death are then analyzed: Renzo Vespignani's *Come mosche nel miele...* (1985) and Nicola Verlato's *Hostia* (2022). Vespignani, to whom Pasolini dedicated a critical text in 1956, created his cycle on the suggestion of the find of the poet's bloody shirt, the starting point of "a long journey to Hell among devastated *terrains vagues*, uninhabited, dilapidated buildings, spotted with all sorts of graffiti, impervious dumps, junkyards, strategic crossroads of urban prostitution," as Loren-

za Trucchi has written. The tragic discovery of murdered Pasolini thus links Vespignani's cycle to Verlato's, which is dedicated to Pasolini's death and the discovery of his body. Verlato in fact uses figurative language for a cenotaph project dedicated to Pasolini where he dialogues without subalternity with the art of the past. Painting and sculpture thus merge with architecture and music in a monumental and metaphorical elegy where the death of Pier Paolo Pasolini transcends the brutal fact of the news to become a tragic event that penetrates and exceeds history.

Keywords: Pasolini, History of Art, Figurative Art, Vespignani, Verlato.

1. *Una forza del passato*

Il rapporto di Pier Paolo Pasolini con le arti visive è stato profondo e coinvolgente, una passione che ha segnato la vita e la visione di un uomo che ha costantemente praticato la pittura nel corso degli anni e che ha studiato storia dell'arte all'Università di Bologna con Roberto Longhi, uno dei suoi maestri destinato restare un riferimento fisso nel suo percorso creativo e intellettuale.

Pasolini si è servito infatti della sua visione pittorica e delle sue idee sull'arte, antica e contemporanea, all'interno del suo cinema, da *Accattone* fino a *Salò*, in un legame a cui si è accompagnata la sua ricerca privata sulla pittura portata avanti per tutta la vita.

Infatti, come ha scritto Francesco Galluzzi:

una nativa passione per le immagini, infatti (i ricordi d'infanzia evocati nei giovanili *Quaderni rossi* sono fitti di riferimenti a una forsennata attività di disegnatore), si coniugò nell'adolescenza con il gusto per il dialogo tra arte dell'immagine e arte della parola che era caratteristico della vita culturale negli anni di formazione del giovane intellettuale, e soprattutto con la frequentazione, all'Università di Bologna, dei corsi di Storia dell'arte di Roberto Longhi (figura verso cui Pasolini manifestò sempre una riconoscenza vicina alla venerazione) – corsi nei quali si sarebbe formata buona parte di una generazione letteraria italiana, da Bertolucci a Bassani, e singolari figure di storici dell'arte e letterati come Giovanni Testori e Francesco Arcangeli.¹

Pasolini non ebbe però mai l'ambizione di diventare un pittore professionista, anche se non mancò di parlare pubblicamente di questa sua passione

¹ F. GALLUZZI, *Perché i poeti amaron tanto i pittori? Pasolini e le immagini*, in *Abitare l'Immagine. Dino Buzzati, Herman Hesse, Carlo Levi, Eugenio Montale, Pier Paolo Pasolini, Lalla Romano, Giovanni Testori*, a cura di M. Apa, catalogo della mostra di Frascati, Scuderie Aldobrandini per l'Arte, novembre 2002-gennaio 2003, Campisano Editore, Roma 2002, p. 213.

e di pubblicare alcuni suoi disegni, arrivando a progettare con dei fumetti la sceneggiatura del cortometraggio *La terra vista dalla Luna*.²

Le opere pittoriche di Pasolini, i suoi quadri e i suoi disegni lievi e sperimentali, addensati in tracce leggere costituivano però solo il sostrato da cui muoveva il vorace impeto plastico dell'autore, la sua fame di solidità figurativa.

Pasolini cerca così di fondare il suo linguaggio visivo su delle vere e proprie "composizioni di figure", su "strutture" plastiche basate su quella «iniziale passione pittorica, trecentesca, che ha l'uomo come centro di ogni prospettiva».³

Ma sono i versi di una poesia contenuta nel volume di *Mamma Roma*, gli stessi recitati da Orson Welles ne *La Ricotta*, a chiarire il profondo nesso che lega l'amore dello scrittore per la pittura antica e per la tradizione, nel suo vagare incessante ai limiti di una città come Roma che aveva messo al centro dei suoi interessi poetici e sociali:

Io sono una forza del Passato. / Solo nella tradizione è il mio amore, / Vengo dai ruderi, dalle Chiese, / dalle Pale d'altare, dai borghi / dimenticati sugli Appennini o le Prealpi, / dove sono vissuti i fratelli. / Giro per la Tuscolana come un pazzo, / per l'Appia come un cane senza padrone. / O guardo i crepuscoli, le mattine / su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo, / come i primi atti della Dopostoria, / cui assisto, per privilegio d'anagrafe, / dall'orlo estremo di qualche età / sepolta. Mostruoso è chi è nato/ dalle viscere di una donna morta. / E io, feto adulto, mi aggiro/ più moderno di ogni moderno/ a cercare fratelli che non sono più.⁴

Del resto, lo stesso Pasolini ha scritto nel 1962:

Io sono... 'una forza del Passato' [...]. È un'idea sbagliata [...] quella che io sia un... 'modernista'. Anche i miei più fieri sperimentalismi non prescindono mai da un determinante amore per la grande tradizione italiana e europea. Bisogna strappare ai tradizionalisti il Monopolio della tradizione [...] solo la

² Cfr. F. GALLUZZI, *Perché i poeti amarono tanto i pittori?*... cit., pp. 214-215. Sul rapporto tra Pasolini e la pittura si veda anche L. CANOVA, *Visione romana. Percorsi incrociati nell'arte del Novecento*, ETS, Pisa 2008, pp. 13-40.

³ P. P. PASOLINI, *Diario al registratore*, in P. P. PASOLINI, *Accattone, Mamma Roma*, Ostia, Garzanti, Milano 1993, p. 386.

⁴ P. P. PASOLINI, *Le poesie di "Mamma Roma"*, in P. P. PASOLINI, *Accattone, Mamma Roma*, Ostia cit., p. 401 (ed. orig. Milano 1962), poi pubblicato, con qualche variante, in P. P. PASOLINI *Poesia in forma di rosa*, Milano 1964 (ed. consultata P. P. PASOLINI, *Bestemmia. Tutte le poesie*, 2 voll., I, Garzanti, Milano 1993, a cura di G. Chiarcossi e W. Siti, pref. di G. Giudici, p. 619).

rivoluzione può salvare la tradizione [...] mi lasci amare Masaccio e Bach, e detestare la musica sperimentale e la pittura astratta.⁵

Non a caso, l'amore di Pasolini per la pittura fiorentina tra Tre e Quattrocento aveva come padre illustre Roberto Longhi, che alla fine degli anni Trenta insegnava Storia dell'arte all'Università di Bologna e il cui corso sui *Fatti di Masolino e di Masaccio* venne seguito dal giovanissimo Pasolini che proprio con Longhi avrebbe dovuto laurearsi. Senza dimenticare che al grande storico dell'arte, Pasolini ha dedicato *Mamma Roma*, il suo secondo film, la cui sceneggiatura inizia con le parole: «a Roberto Longhi cui sono debitore della mia 'fulgurazione figurativa'».⁶

Come sappiamo, nel rovente dibattito di quegli anni, Pasolini era avverso alla pittura astratta (e in genere alle avanguardie), un'arte che lo scrittore riteneva forse «moderna nel senso corrente della parola», ma in fondo già vecchia, e viziata da un eccesso di decorativismo, «un prodotto tipico e glorioso del neocapitalismo» basato su un fondamento ideologico esistenziale, su un esaurimento e un gusto auto-distruttivo del mondo borghese che presuppone «l'abolizione del reale e la descrizione, quasi in trance, delle proprie più raffinate sensazioni proprio nell'atto del loro prodursi».⁷

Le dichiarate simpatie di Pasolini andavano invece alla pittura figurativa (e spesso "impegnata") di artisti come Guttuso, Carlo Levi, Renzo Vespignani o Lorenzo Tornabuoni, all'amico Zigaina, a Morandi, de Pisis, Rosai, al Mafai figurativo degli anni Quaranta, elencati per la sua raccolta ideale («la mia collezione di quadri che amo ancora») ne *Il mio desiderio di ricchezza*.⁸

La posizione Pasolini si chiarisce ulteriormente nelle sue parole sul realismo di Renato Guttuso (di cui nel 1962 presenta una mostra alla Galleria La Nuova Pesa di Roma):

⁵ P. P. PASOLINI, *...una forza del passato...*, in P. P. PASOLINI, *I dialoghi*, pref. di G. C. Ferretti, a cura di G. Falaschi, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 309-310 (pubblicato la prima volta su «Vie Nuove» n. 42, 18 ottobre 1962).

⁶ Cfr. G. JORI, *Pasolini*, Einaudi, Torino 2001, p. 8; P. P. PASOLINI, *Mamma Roma. La prima sceneggiatura*, in *Accattone, Mamma Roma, Ostia cit.*, p. 240.

⁷ P. P. PASOLINI, *Pittura contemporanea, Risposta ad un insoddisfatto*, in *I dialoghi cit.*, p. 315, 224 (prima ed., «Vie Nuove» 47, 22 novembre 1962; 1, 4 gennaio 1962). Per l'avversione di Pasolini alle esperienze d'avanguardia cfr. P. P. PASOLINI, *Picasso*, in *Le ceneri di Gramsci* (cfr. *Bestemmia cit.*, I, pp. 189-197); Jori, cit., p. 60; A. MERJIAN, *Against the Avant-Garde. Pier Paolo Pasolini, Contemporary Art and Neocapitalism*, The University of Chicago Press, Chicago and London 2020.

⁸ P. P. PASOLINI, *Il mio desiderio di ricchezza*, in *La ricchezza (1955-59)*, in P. P. PASOLINI, *La religione del mio tempo*, Milano, 1961 (ed. consultata *Bestemmia cit.*, I, p. 456).

...amo Guttuso che ama realmente la tradizione, di un amore netto, onesto e coraggioso: un amore che non lo inibisce mai – come ogni vero amore! – e che anzi gli dà forza e impeto, togliendo ogni modernismo alla sua modernità, ogni vano avanguardismo ai suoi esperimenti e alle sue violenze espressive.⁹

È dunque errato dire che Pasolini fosse semplicemente un “antimoderno”, quando, invece, la sua avversione andava al “modernismo” avanguardista a cui voleva contrapporre la sua visione di “moderno più di ogni moderno” capace di dare vita ai suoi “fieri sperimentalismi” che parlano ancora alle generazioni del Ventunesimo secolo.

2. Come mosche nel miele: Renzo Vespignani e Pier Paolo Pasolini

Seguendo il filo che lega Pasolini alle arti visive, si può scoprire che due importanti pittori figurativi, Renzo Vespignani e Nicola Verlato hanno, a distanza di molti anni, lavorato sulle immagini e sul possibile senso dell'assassinio del poeta, dando vita a due grandi cicli di opere che partono proprio dalla sua morte e che sono stati presentati in importanti spazi museali romani nel 1985 e nel 2022.

Queste due date hanno un senso perché la mostra *Come mosche nel miele* di Vespignani, all'Accademia di Francia a Villa Medici a Roma faceva parte della manifestazione *Pier Paolo Pasolini: «Una vita futura»* voluta da Renato Nicolini, un omaggio a dieci anni dalla morte del poeta, realizzato dal Comune di Roma, dalla Regione Lazio e dall'Associazione “Fondo Pier Paolo Pasolini, una serie di eventi importanti ma non così nutriti come quelli che invece hanno, giustamente, accompagnato il centenario della sua nascita nel 2022 avviati, a livello espositivo, nella capitale, proprio dalla mostra *Hostia* di Verlato alle Terme di Diocleziano.¹⁰

⁹ P.P. PASOLINI, *Risposta ad un insoddisfatto*, cit. p. 316. Per la presentazione di Pasolini della mostra *Venti disegni di Renato Guttuso*, Galleria La Nuova Pesa, Roma 1962 cfr. P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo primo, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 2380-2390.

¹⁰ La mostra Renzo Vespignani, *Come mosche nel miele...*, a cura di Carmine Siniscalco, si è tenuta a Roma, Accademia di Francia, Villa Medici, dal 21 ottobre al 23 novembre 1985, per poi trasferirsi a Ferrara, Palazzo dei Diamanti nel dicembre 1985 e a Napoli, Villa Comunale, Casina Pompeiana nel luglio 1987. La mostra di Nicola Verlato, *Pier Paolo Pasolini. Hostia*, a cura di Lorenzo Canova si è tenuta a Roma, Museo Nazionale Romano, Terme di Diocleziano, dal 13 aprile al 12 giugno 2022 e a Matera, Museo Nazionale di Matera, Palazzo Lanfranchi,

Vespignani era stato amico di Pasolini sin dalla giovinezza e forse è il pittore che si avvicina di più al Pasolini di *Ragazzi di vita*, de *il Pianto della scavatrice*, di *Una vita violenta*, di *Accattone*. Il pittore e il poeta sono senza dubbio accomunati da un sentimento di vicinanza alla Roma sottoproletaria delle borgate, i luoghi dove lo scrittore poteva incontrare la ricerca linguistica di Gadda del *Pasticciaccio* e dove l'artista poteva seguire le tracce dell'Espressionismo tedesco, per trovare un denominatore comune nel nome di Giuseppe Gioacchino Belli, in un simile intento di presa sulla realtà disperata e agonizzante di quel mondo emarginato.

Come ha notato Enzo Siciliano:

la scoperta delle periferie urbane era stata fino ad allora essenzialmente visiva: penso ai gasometri, al Portonaccio dipinto da Lorenzo Vespignani. Pasolini istituì un'officina linguistica su quei dati figurativi. Il gergo romanesco era di per sé un non valore, dal punto di vista dei valori linguistici ed espressivi. Pasolini volle conquistare quel non valore al valore estetico.¹¹

Stilisticamente è forse il senso del chiaroscuro e del nero ad avvicinare la sensibilità visiva di Pasolini (con il suo uso "antico" dei contrasti di luce e ombra, di grigi e di bruni stagliati sul chiarore) e di Vespignani grafico e disegnatore, con il suo segno bruciante, tormentato e corrosivo da cui sono nate alcune delle opere grafiche più importanti della figurazione italiana tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Sessanta. La Roma di Pasolini e di Vespignani è una città putrefatta e dolente, marchiata prima dalla violenza della guerra e poi dalla miseria, da una pigrizia feroce e da una innocente crudeltà, tematiche tragiche e incupite che bene si intonano alla nerezza del segno del pittore e del cinema dello scrittore in un accordo profondo di morte.

Il sodalizio tra i due è attestato anche dalla presentazione della mostra personale dell'artista alla Galleria L'Obelisco a Roma nel 1956, uno dei (non moltissimi) testi critici dedicati ad artisti contemporanei di Pasolini che, al centro delle più forti prove letterarie su Roma e le sue borgate, metteva in relazione la sua opera di scrittore a quella di Vespignani pittore della periferia romana, scrivendo del fantasma "poetico" che tormentava l'opera dell'artista, un «oggetto ispiratore», «intuito, irrelato, ossessionante» che era dato da

dal 28 luglio al 6 novembre 2022 (cfr. il catalogo della mostra, *Pier Paolo Pasolini. Hostia*, a cura di L. Canova e V. Sgarbi, Sagep Editori, Genova 2022).

¹¹ E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Mondadori, Milano 2005, p. 306.

«una visione di periferia [...] una veduta del porto fluviale, il gasometro, un capolinea di borgata, un casamento popolare».¹²

La mostra a Villa Medici segna invece una fase diversa nell'opera di Vespignani: inaugurata quasi trent'anni dopo la mostra a L'Obelisco e dieci anni dopo la morte di Pasolini, dà vita a un omaggio dove Pasolini è solo evocato in assenza, senza essere mai rappresentato.

Vespignani approda a questo ciclo di lavori dopo avere lavorato, tra il 1972 e il 1975 a un altro ciclo, intitolato *Tra due guerre*: «la storia di tutta la generazione che va dalla prima alla seconda guerra mondiale [...] una storia del fascismo intesa come ideologia della piccola borghesia, come mitologia, anche come mito post-risorgimentale».¹³

Il senso del progetto è dato, tuttavia, dallo stesso Vespignani in un suo testo nel catalogo della mostra a Villa Medici:

Per molti mesi mi fu impossibile dare forma a tante inquietudini: ero teso a spiare gesti, ad ascoltare imprecazioni e sospiri incomprensibili. Avevo raccolto una quantità di immagini ritagliate da giornali pornografici, dalla cronaca nera, dai rotocalchi scandalistici, componendo un archivio di attori senza nome, scippatori, papponi, spacciatori; ma “provini” scattati nelle questure non riuscivano a comporre il film di quella grande devianza che investiva la città intera. Finché nel mucchio delle immagini sfuocate, ne capitò una che improvvisamente fu centro e perno di quella giostra di fantasmi. Come se mi fossi imbattuto, casualmente, nell'unico elemento capace di decantare una sostanza torbida: il corpo senza vita di Pasolini “vegliato” dai poliziotti e da un'ilar folla di curiosi accorsi dalle vicine baracche; baffuti e neri i gendarmi, come soldataglia messicana; “scaciata”, in mutande e canottiera la pipinara raccolta a cerchio, quasi una squadretta di calcio ferma alla rovinosa caduta di un compagno. La luce s'indovinava essere quella lustra del primo mattino, e brillava allegra sui vetri delle cassette abusive che apparivano sullo sfondo, e addirittura gridava sul bianco lenzuolo che copriva la salma: appena impillaccherato di sangue, ma di bucato certamente, preso dai tanti che s'indovinavano stesi ad asciugare, oltre i roveti e le dune spelacchiate. Là sotto era Pier Paolo. Più che il suo corpo – impaccato nel sudario come per una “performance” d'avanguardia – sembrava urlare vendetta quel paesaggio senza bellezza che prima di lui nessuno era stato capace di “pensare”. Di pen-

¹² P.P. PASOLINI, *Presentazione alla mostra di Renzo Vespignani*, Galleria L'Obelisco, Roma novembre 1956, ripubblicato in Renzo Vespignani, *Come mosche nel miele...*, cat. della mostra a cura di C. Siniscalco, Roma, Accademia di Francia-Villa Medici, ottobre-novembre 1985, con testi di L. Trucchi e R. Vespignani, Edizioni dell'Uniclub, Firenze 1985, pp. 18-19.

¹³ R. VESPIGNANI, 1975, citato in V. RIVOSACCHI, *Vespignani pittore*, in *Renzo Vespignani. Catalogo ragionato dei dipinti 1943-2001*, a cura di V. Rivosecchi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011, p. 97.

sare, intendo, non come “periferia” ma come centro di tutte le libertà e di tutte le contraddizioni del mondo; crogiolo di orrori e passioni, nube temporalesca attraversata da lampi di odio e di speranza. Qualche notte dopo sognai che in questura mi mostravano – per una contestazione, per un riconoscimento? – la sua camicia insanguinata. Era buttata su una mensola, col cartellino dell’archivio che pendeva come quello del prezzo, e capii che il mio viaggio – un viaggio che avevo interrotto da troppi anni – doveva ricominciare da quel «corpo del reato», da quella sindone impura.¹⁴

Come ha scritto Lorenza Trucchi nella presentazione della mostra, questo ciclo era ispirato da

un sentimento accorato: la morte cruenta di Pier Paolo Pasolini. La prima opera, del 1979, *Reperto A.R.P.X. 117-6*, raffigura la giacca insanguinata del poeta. Da questa pietosissima immagine inizia l’indagine di Vespignani. Un lungo viaggio all’Inferno tra disastri *terrains vagues*, edifici disabitati, fatiscanti, maculati da ogni sorta di graffiti, impervie discariche, lutulenti marrane, sfasciacarrozze, strategici crocicchi della prostituzione urbana.¹⁵

Vespignani si avvicina così agli scritti estremi di Pasolini, dove si denuncia il «genocidio» perpetrato attraverso il «materialismo consumistico» ai danni della cultura sottoproletaria romana, vittima di dell’omologazione che lo scrittore denunciava nei suoi ultimi giorni di vita: «Accattone e i suoi amici sono andati incontro alla deportazione e alla soluzione finale silenziosamente, magari ridendo dei loro aguzzini».¹⁶

Dopo aver visto (forse utopisticamente) il sottoproletariato romano come ultimo depositario di un’innocenza perduta, di un’autenticità antica e irripetibile, con spaventosa capacità profetica, Pasolini, due giorni prima di morire, scrivendo a Italo Calvino una Lettera luterana a proposito del delitto del Circeo (compiuto da criminali di origine borghese) notava come i «poveri» delle borgate e i «poveri» immigrati potessero fare le stesse cose che avevano fatto i giovani assassini dei Parioli, con lo stesso identico spirito e la stessa base di «rozzo cerimoniale sadico».¹⁷

¹⁴ R. VESPIGNANI, *Come mosche nel miele*, in Renzo Vespignani. *Come mosche nel miele...*, cit., pp. 25-26.

¹⁵ L. TRUCCHI, presentazione in *Come mosche nel miele...* cit., p. 13.

¹⁶ P.P. PASOLINI, “Il mio Accattone in Tv dopo il genocidio”, in P.P. PASOLINI, *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1976, p. 158 (prima ed. in «Corriere della Sera», 8 ottobre 1975).

¹⁷ P.P. PASOLINI, *Lettera luterana a Italo Calvino*, in P.P. PASOLINI, *Lettere luterane*, cit., pp. 179-184 (pubblicata in «Il Mondo», 30 ottobre 1975).

E forse non a caso, quando Vespignani tornerà a confrontarsi con Roma e la sua periferia nella citata mostra dedicata a Pasolini, realizzerà opere torbide e dure, segnate dalla traccia di quei “cerimoniali sadici”, da un sesso brutale e pornografico, da una violenza sfrenata. Il pittore, con un nuovo metodo compositivo, documentando così la metamorfosi inesorabile di una periferia pervasa da una profonda crisi storica e sociale, dove la scabrosità del racconto è paradossalmente acuita dalla sua banalità, da quel «tanto di non estraneo che affiora sotto la maschera del deforme e del perverso».¹⁸

Vespignani si serve di fotografie sue e riprese dai media, ricomposte pittoricamente e con il disegno in una sorta di palinsesto dove si sommano scariche di rifiuti, corpi feriti e assassinati, immagini di riviste pornografiche e ritratti di criminali, prostitute e prostituti coi loro protettori, spaccati urbani di discoteche di periferia, incontri con personaggi notturni tra carcasse di auto e pratacci di confine, in un grande affresco polifonico che sembra preconizzare scenari della Roma dei nostri giorni con una capacità “profetica” molto vicina a quella del suo amico Pasolini.

La camicia insanguinata del poeta, apparsa in sogno, è dunque il punto di avvio di questo grande trattato visivo sulle mutazioni drammatiche della città della fine del Novecento, il tragico squallore del rinvenimento del suo corpo rappresenta dunque l'avvio del ciclo di Vespignani e il punto di congiunzione con quello di Nicola Verlato, che proprio al luogo dell'assassinio e alle sue dinamiche ha dedicato il suo progetto di cenotafio dedicato a Pasolini.

3. Hostia: Nicola Verlato e Pier Paolo Pasolini

Il progetto *Hostia* di Nicola Verlato è nato da un lungo percorso di elaborazione, da un progetto quasi decennale che intende dare vita a un omaggio complesso e potente a Pier Paolo Pasolini.

Questa mostra, ideata da Nicola Verlato come un'ampia installazione unitaria, è sviluppata intorno a un'idea di figurazione che trova rispondeenze profonde nell'opera e nel pensiero di Pasolini, un linguaggio che genera le diverse connessioni di una grande opera d'arte totale.

Il titolo del progetto allude al luogo della morte di Pasolini all'Idroscalo di Ostia nella notte del 2 novembre 1975, ma anche al significato di vittima

¹⁸ R. VESPIGNANI, *Come mosche nel miele*, cit., p. 29. Cfr. anche V. Rivosecchi, *Vespignani pittore*, cit., p. 104-108.

sacrificale della parola latina, con un'allusione all'assassinio del poeta, al suo martirio sul quale si incentra tutto il programma iconografico del progetto.

Ostia, forse non a caso, è anche il titolo di un'opera quasi profetica di Pasolini, la sceneggiatura del film del 1970 (scritta con Sergio Citti che ha diretto il film) con il suo omicidio finale.¹⁹

Nicola Verlato ha immaginato quindi un monumento funebre dedicato a Pier Paolo Pasolini, un grande cenotafio laico per ricordare il grande scrittore e regista nel luogo dove è stato assassinato.

Il progetto prevede una celebrazione di Pasolini attraverso l'architettura e le arti a cui si è dedicato e comprende, infatti, oltre al cenotafio, un museo, un cinematografo e un teatro che dovrebbero costituire i fulcri di una piazza con il porticato destinata (con una visione classica e contemporanea) alla memoria del poeta.

Sulla scia del grande scrittore e regista, Verlato dialoga pertanto senza subalternità con l'architettura e la pittura del passato, con quella tradizione che Pasolini rivendicava come fondamento delle sue sperimentazioni letterarie e cinematografiche.

La mostra ha una lunga storia e nasce oltreoceano, quando ancora Nicola Verlato viveva a Los Angeles e ha cominciato a ideare il primo nucleo di opere che, in forme diverse, danno forma all'installazione delle Terme di Diocleziano.

Dopo i primi studi e le prime idee preparatorie, Verlato dipinge infatti il primo quadro di questa serie, la grande tela monocroma di *Hostia* (2014) che poi l'artista ha usato come modello di un suo capolavoro di arte urbana, il grande murale chiamato ancora *Hostia* dipinto nel 2015 sulla facciata di un palazzo a Tor Pignattara, un quartiere di Roma con cui Pasolini ha avuto un legame profondo, nei suoi scritti, nel suo cinema e per la provenienza di Franco e Sergio Citti con cui lo scrittore ha avuto un inteso sodalizio di amicizia e di collaborazioni.²⁰

Va ricordato anche che un primo abbozzo del progetto odierno era stato presentato già nella mostra di Verlato *Hostia* (a cura di Alberto Zanchetta) al Museo di Lissone nel 2014.²¹

¹⁹ «E Ostia che cos'è una spiaggia, una bestemmia, il corpo di Cristo offerto in sacramento? Oppure le tre cose insieme, unite in una nuova trinità?» (U. CASIRAGHI, *Introduzione* a P. P. PASOLINI, *Accattone, Mamma Roma, Ostia*, cit., p. 19).

²⁰ Sul murale *Hostia* di Verlato cfr. <https://www.ecomuseocasilino.it/percorsi/item/hostia-mural-di-nicola-verlato/> (url consultato il 28/09/2022).

²¹ Per la mostra *Hostia* al Museo di Lissone cfr. <https://www.comune.lissone.mb.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/5687> (url consultato il 28/09/2022).

Il titolo era, come oggi, legato all'opera fondante di tutto il ciclo, che in questa mostra trova la sua versione definitiva, una grande "narrativa del martirio" che supera la monocromia in una stesura dove la freddezza scultorea del grigio si arricchisce di gelidi splendori e di nitori sepolcrali.

Tutto l'impianto del quadro si struttura ancora intorno alla figura di Pasolini che, dopo la morte, precipita in uno spazio sotterraneo dominato dall'inversione del tempo o, meglio, dal suo annullamento nella dimensione sincronica dell'eternità.

Nel classicismo di un'architettura immaginaria, per la quale Verlato ha composto anche una partitura musicale, l'opera appare come una sorta di viaggio a ritroso, dal simbolico "orlo estremo" dell'oculo centrale da cui si affacciano le forze dell'ordine, la stampa, gli spettatori e lo stesso Pino Pelosi (condannato, com'è noto, per l'omicidio dello scrittore) verso il fregio "infernale" dove le figure nude (memori delle suggestioni del film *Salò*) si aggrovigliano lottando in un viluppo di violenza, rappresentazione di quella ferocia che Pasolini ha messo spesso acutamente in luce nei suoi scritti e nel suo cinema.

In questo senso il dialogo di Verlato con Pasolini si fa ancora più serrato, vista la violenza e il senso di morte che ricorrono nei suoi romanzi e nella sua produzione filmica, da *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, a *Petrolio*, da *Accattone* e *Mamma Roma* fino a *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.

La violenza, la guerra, la lotta e la morte sono temi che ricorrono difatti nell'opera di Verlato che, tuttavia, li tratta con una visione sublimata e quasi metafisica, sublimando i dati effimeri dei media contemporanei attraverso una visione densa che supera la dimensione del presente e della cronaca in una ricomposizione organica e strutturata.

Come ha dichiarato Verlato:

dipingo spesso situazioni che suggeriscono violenza [...]. Ma come si può notare è una violenza non cruenta, non c'è mai sangue, infatti. La violenza è parte del nostro mondo, a me interessa osservarla, poterla considerare, ma in una forma razionalizzata. Cerco di recuperare e restituire il senso di una tragicità classica, dove c'è però una sospensione di giudizio.²²

In questo senso le parole fortemente critiche di Pasolini contro il consumismo, sul nuovo «modo di produzione» di beni, di «funzione edonistica» e

²² N. VERLATO nell'intervista di R. SALVADEI, *L'arte di Nicola Verlato, tra pittura figurativa e tecnologie avanzate* (09/06/2021) in <https://dazebaonews.it/primo-piano/editoriali/51452-l-arte-di-nicola-verlato-tra-pittura-figurativa-e-tecnologie-avanzate-intervista.html> (url consultato il 28/09/2022).

di una «nuova cultura» distruttiva delle culture precedenti, in una mutazione antropologica dell'uomo sembrano riecheggiare nella parte bassa del quadro dove Verlatto ha evocato, a ritroso, il ritorno all'infanzia di Pasolini, educato alla poesia dalla madre sotto lo sguardo vigile di Petrarca, a cui sono legate le primissime prove liriche dello scrittore.

La figura di Pound, che Pasolini ha incontrato per la famosa intervista dell'autunno 1967, trasformato in un dio fluviale, appare come l'altra presenza della poesia nel fondo di questo luogo della morte e non a caso, i due scrittori sono protagonisti di due piccoli ritratti all'interno di questo progetto.

Pasolini e Pound sono rappresentati come due figure monocrome, come due antichi martiri della poesia sacrificati sull'altare della crudeltà del mondo moderno.

L'intero complesso elaborato da Verlatto potrebbe dunque essere interpretato attraverso la chiave di lettura del martirio, a partire dalla sua architettura, concepita come un tempio periptero a pianta centrale circolare (di cui è esposto il modello in mostra): proprio come un antico *martyrium*, pensato per essere costruito sul luogo dell'uccisione di Pasolini e per raccogliere simbolicamente la memoria del suo sacrificio.²³

Fulcro dell'intera struttura è la scultura di Pasolini che precipita a testa in giù come nella grande pala di *Hostia*, una scultura lignea come sono spesso le sculture dei santi che provengono «dalle Chiese» accanto alle «Pale d'altare, dai borghi /dimenticati sugli Appennini».

Va notato che, nella grande tela di *Hostia* e nel progetto del cenotafio, la posizione degli ordini architettonici è invertita rispetto ai modelli e ai trattati classici e vede il dorico nella posizione più alta della struttura e il corinzio in quella più bassa.

Questo è voluto per sottolineare che la discesa del poeta è in realtà un'ascesa, che la sua catabasi nasconde un'anabasi, in un rovesciamento che vede idealmente l'inferno collocato sulla terra, nell'oculo di morte da cui si affacciano gli spettatori, mentre il viaggio di Pasolini agli inferi (come Ulisse, Enea o, meglio, Orfeo, il cantore mitico) è in realtà un andare verso i campi elisi della fanciullezza e della poesia.

Non a caso, come in un ciclo di affreschi manieristi o barocchi, Verlatto ha ideato il suo grande complesso attraverso un sistema di risposdenze, attraverso le vite parallele di due eroi della poesia, Pier Paolo Pasolini e Christopher

²³ Non a caso uno dei modelli di questo cenotafio è il Tempio di San Pietro in Montorio di Donato Bramante, progettato proprio come un *martyrium* sul luogo nel quale un'antica tradizione voleva fosse stato crocefisso san Pietro.

Marlowe, due martiri laici celebrati nel momento del loro sacrificio, nella sospensione di un attimo congelato dalla fissità della pittura che imprigiona le sue figure nel punto di congiunzione tra il tempo e l'eterno, tra lo scorrere della vita e l'immobilità della morte.

I carnefici e le vittime si cristallizzano in un momento di violenza sospesa, dove la meccanica della crudeltà viene messa in scena come succedeva nelle opere della Controriforma, dove la morte e il sangue dei martiri davano senso e legittimità alla presenza e all'azione della Chiesa cattolica nel mondo.

In questo modo Pasolini e Marlowe sono protagonisti di due sacrifici paralleli, come, ad esempio negli affreschi dipinti da Beato Angelico e aiuti (tra cui Benozzo Gozzoli) nella cappella Niccolina nel Palazzo Apostolico Vaticano, dove, secondo la regola delle corrispondenze retoriche, il martirio dei due santi è posto in una relazione diretta che li esalta come due eroi antichi, in quella visione umanistica di ripresa della classicità all'interno dell'arte rinascimentale che apparteneva a un papa intellettuale come Niccolò V e che rappresenta uno dei capisaldi della visione di Verlato.²⁴

Le tele gemelle di Pasolini e Marlowe riecheggiano del resto molti modelli antichi, come quelli della cappella Paolina decorata da Michelangelo e delle due tele di Caravaggio della cappella Cerasi che vedono protagonisti san Pietro e san Paolo nel momento della conversione e del martirio.

Verlato sembra avere interpretato in modo efficace le parole dello scrittore:

una vita, con tutte le sue azioni, è decifrabile interamente e veramente solo dopo la morte: a quel punto, i suoi tempi si stringono e l'insignificante cade [...]. Dopo la morte, tale continuità della vita non c'è più, ma *c'è il suo senso*.²⁵

Il senso di una morte così crudele e, apparentemente, insensata come quella di Pasolini, al di là delle importanti letture e ricostruzioni delle sue motivazioni e delle sue dinamiche, ancora oggi purtroppo non (del tutto) chiare, non sembra però essere il fatto atroce di un assassinio spietato, ma la fioritura di quello che ne è seguito, del lascito di un uomo che, nonostante il diffuso disprezzo e le persecuzioni dei suoi contemporanei, ha progressivamente fatto crescere

²⁴ Per una lettura sintetica della Cappella Niccolina cfr. A. CAVALLARO, 1450. *The Jubilee of Nicholas V*, in *Rejoice! 700 Years of Art for the Papal Jubilee*, ed. By M. Calvesi with L. Canova, Rizzoli New York, New York 1999, pp. 29-39 (con bibliografia).

²⁵ P. P. PASOLINI, *Essere è naturale?* (1967), in P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, consultato in edizione Kindle.

la sua eredità polimorfica, complessa e, talvolta, contraddittoria, come quella di moltissimi grandi autori.²⁶

Verlato ha ideato dunque uno spazio sacrale che ha trovato una degna collocazione nelle Terme di Diocleziano, accanto alla chiesa di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri (sincronicità dei nomi) che ha visto proprio Michelangelo intervenire su un'architettura della Roma imperiale.

Questa mostra può essere dunque vista come un monumento nel monumento e collega l'opera di Verlato alle sue matrici classiche e iconoduliche e, nella sua visione, sono proprio le immagini dipinte a legittimare la vitalità del messaggio di Pasolini oltre la sua morte.²⁷

Il termine martire assume allora di nuovo il suo significato originario e ritorna a designare un testimone come lo scrittore e regista, testimone del suo tempo e del fallimento della poesia come strumento di trasformazione del mondo.

Petrarca, Pound, Marlowe e Pasolini testimoniano questo fallimento tragico, coronato dalla morte dello stesso Pasolini e dalla spietata e lucida crudeltà dei carnefici che colpiscono il suo corpo e quello di Pino Pelosi.

Nell'opera di Verlato, la discesa agli inferi, in forma di quadro e di scultura sospesa nel vuoto, rappresenta forse il segno di una circolarità al di là del tempo, di un eterno ritorno in cui la poesia, o meglio l'arte, nonostante il primo fallimento, muoiono per risorgere in forme nuove.

In questo senso anche il grande quadro del *Ritrovamento del corpo di Pasolini* assume una valenza speciale nel suo impianto modellato, come si è già visto, sul prototipo del *Seppellimento di Santa Lucia* di Caravaggio, a cui è stato tra l'altro accostato al MART di Rovereto in una mostra ideata da Vittorio Sgarbi.²⁸

Questo confronto, legato alla morte stessa di Pasolini, fa inevitabilmente pensare alle parole dello scrittore e regista sullo stesso Caravaggio, in cui si parla del

²⁶ Sulle persecuzioni subite da Pasolini cfr. ad esempio l'articolo di WU MING 1, *La Polizia contro Pasolini, Pasolini contro la polizia* (29 ottobre 2015) in <https://www.internazionale.it/reportage/wu-ming-1/2015/10/29/pasolini-polizia-anniversario-morte> (url consultato il 28/09/2022).

²⁷ Sul legame di Pasolini con la scultura e l'arte classica cfr. T. MOZZATI, "Ed io sono d'acqua e di pietra". *Il gusto di Pasolini per la scultura fra desiderio e sentimento d'eternità*, in «Paragone Arte», Anno LXII – T. S.–95 (731) gennaio 2011, pp. 45-58.

²⁸ Cfr. la mostra al MART di Rovereto Caravaggio il contemporaneo dell'ottobre 2021-aprile 2021: www.mart.it (url consultato il 28/09/2022).

diaframma che traspone le cose dipinte dal Caravaggio in un universo separato, in un certo senso morto, almeno rispetto alla vita e al realismo con cui con cui quelle cose erano state percepite e dipinte [...]. Ciò che mi entusiasma è la terza invenzione del Caravaggio: cioè il diaframma luminoso che fa delle sue figure delle figure separate, artificiali, come riflesse in uno specchio cosmico. Qui i tratti popolari e realistici dei volti si levigano in una caratteriologia mortuaria; e così la luce, pur restando così grondante dell'attimo del giorno in cui è colta, si fissa in una grandiosa macchina cristallizzata. Non solo il bacchino è malato, ma anche la sua frutta. E non solo il bacchino ma tutti i personaggi del Caravaggio sono malati, essi che dovrebbero essere per definizione vitali e sani, hanno invece la pelle macerata da un bruno pallore di morte.²⁹

Verlato ha ideato quindi una grande pala d'altare laica, "una grandiosa macchina cristallizzata" con i meccanismi atemporali di un quadro antico dove sante e santi di epoche diverse si affollano, ad esempio, intorno a Maria in trono con il Bambino.

Il quadro di Verlato si definisce pertanto come una lamentazione silenziosa sul corpo dello scrittore assassinato, con un gioco scenico di rimandi e "doppi", a partire dalla madre Susanna Colussi che, come una Madonna segnata dagli anni, si dispera di fronte alla salma del figlio riverso sulla barella.

Intorno alla salma del poeta si stringono così personaggi dei suoi film e compagni di vita come l'Accattone Franco Citti, Totò, Anna Magnani ed Ettore Garofolo (suo figlio in *Mamma Roma*), Maria Callas nelle vesti della Maddalena e ancora Ezra Pound, che con un gesto evocativo sembra rispondere alle indicazioni di Orson Welles che, nelle vesti dell'alter ego di Pasolini.

Il regista del film de *La ricotta* dirige una troupe composta dallo stesso Verlato e dal suo collaboratore Lorenzo Tonda, in una posa teatrale che funge da quinta scenica al (raggelato e allo stesso tempo emozionante) compianto sul corpo dello scrittore, con cui dialogano anche le sculture delle teste del poeta, di Pound, di Pelosi, di Maria Callas collocate dal pittore nel suo mausoleo come un'eco intensa e spettrale degli avvenimenti trasposti nel suo grande complesso sepolcrale.

Il meccanismo teatrale del pittore si rapporta così al cinema di Pasolini e al suo dialogo con la grande tradizione pittorica italiana ed europea, ma allo stesso tempo sembra cogliere il senso del "diaframma luminoso" e della caratteriologia mortuaria di cui, come si è visto, il poeta parla a proposito di Caravaggio.

Come ha dichiarato ancora Verlato, nelle sue opere non è

²⁹ P. P. PASOLINI, *La luce di Caravaggio (inedito del 1974)*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 2673-2674.

lo spettatore ad entrare nel quadro, sono le immagini che si proiettano verso di lui, sono i personaggi del dipinto che cercano di penetrare nella nostra realtà, non il contrario. Per questo le figure sono aggettanti, sempre sul limite della superficie pittorica. Anche Caravaggio sembra far emergere dall'oscurità e dall'oblio del tempo le immagini che, attraverso squarci di luce, irrompono nel nostro mondo.³⁰

Nel quadro, il diaframma di cui parla Pasolini è composto, non a caso, dalle figure dei vivi che, non a caso, sono proprio Verlato e Tonda (sul punto di riprendere la scena), vere e proprie quinte teatrali che separano lo spazio della vita, di noi che guardiamo, dallo spazio delle ombre, dei morti, che nella dimensione eterna dell'arte, piangono sul corpo di Pasolini ma che cercano di forzare la composizione per arrivare a coinvolgerci nel loro dolore silenzioso.

In questo modo, è proprio Orson Welles, un regista-artista come lo stesso Pasolini, a dare un senso all'intera opera con il suo gesto che ripete quello di Cristo che Caravaggio dipinge nell'atto di chiamare san Matteo convertendolo nella cappella Contarelli o che, meglio, con lo stesso gesto si rivolge a Lazzaro facendolo risorgere dai morti.

Forse, allora, Orson Welles, cristologicamente, sta risvegliando il sonno eterno di Pier Paolo, forse perché, come ha scritto proprio Pasolini «il cinema in pratica è come una vita dopo la morte».³¹

Questa scena si colloca così nel diaframma di un universo separato, in quello spazio della morte in cui il poeta vedeva collocati i personaggi di Caravaggio, ma anche nello spazio di una resurrezione concessa all'arte del cinema, della pittura e della poesia.

Il quadro si presenta come una scena realistica, con la macchina e la porta da calcio, eppure proprio il diaframma di Verlato ci porta in uno spazio atemporale, che nell'arte del Rinascimento era quello dell'eternità e che potrebbe essere quello della "Dopostoria" evocata da Pasolini, con il corpo stesso del poeta assassinato, ma capace risorgere nella forma poetica e reale della sua arte.

La violenza che Vespignani ha evocato muovendosi dalla camicia insanguinata di Pasolini per poi prendere forma nel suo ciclo pittorico e grafico sembra dunque redimersi nella cristallizzazione metafisica della pittura di Verlato, perdendo la sua perversa insensatezza e trovando un senso nello spazio e originario del mito e dell'arte, "sull'orlo estremo di qualche civiltà sepolta" che riprende forma e vita al di là della morte e della crudeltà del nostro presente.

³⁰ N. VERLATO nella citata intervista a R. SALVADEI.

³¹ Cfr. P. P. PASOLINI, *I segni viventi e i poeti morti* (1967), in *Empirismo eretico* cit.



Renzo Vespignani, *Reperto A-RPX-117-6*, 1979, olio su tela cm 71x103



Renzo Vespignani, *Protettori*, 1985, matita su carta cm 70x100



Renzo Vespignani, *Riflessi*, 1980, tecnica mista su carta cm 51x74



Nicola Verlato, *Assassino di P.P.P. n.1*, 2016-2022, olio su tela cm 200x300



Nicola Verlato, *Assassino di P.P.P./Marlowe*, 2016-2022, olio su tela cm 200x300



Nicola Verlato, *Hostia*, 2014-2022, olio su tela cm 300x176



Nicola Verlato, *Ritrovamento del corpo di P.P.P.*, 2020, olio su tela cm 390x300

Finito di stampare
nel mese di marzo 2023
presso Universal Book s.r.l.
Rende (CS)

