

PASOLINI E LO SGUARDO INGENUO: LA SCENEGGIATURA A FUMETTI DI *LA TERRA VISTA DALLA LUNA* E LE MACERIE DELLA CULTURA

di Serafino Murri

Il tipo di persone che amo di gran lunga di più sono le persone che possibilmente non abbiano fatto neanche la quarta elementare, cioè le persone assolutamente semplici (...) non lo dico per retorica, ma perché la cultura piccolo borghese, almeno nella mia nazione (...) è qualcosa che porta sempre a delle corruzioni e a delle impurezze, mentre un analfabeta, o uno che abbia fatto i primi anni delle elementari ha sempre una certa grazia che va perduta, attraverso la cultura. Poi la si ritrova solo ad un altissimo grado di cultura. Ma la cultura media è sempre corruttrice.

Pier Paolo Pasolini, dal programma televisivo di Enzo Biagi *III B, facciamo l'appello*, RAI TV, 1971

Chiunque abbia un minimo di dimestichezza con il gergo cinematografico, saprà che il cosiddetto *storyboard*, la sequenza di disegni delle scene di un film inquadratura per inquadratura, è una pratica piuttosto antica, adottata da tutti quei registi (primo fra tutti Alfred Hitchcock) che non intendono lasciare nulla al caso, all'estro dei tecnici o a quello degli attori: da tutti quei registi-demiurghi, insomma, per cui *fare un film* dev'essere inteso nel senso di *make* piuttosto che in quello di *do*, nel senso di materializzare al millimetro la propria dittatoriale visione delle cose, e non semplicemente di portare a compimento la traduzione in immagini di una sceneggiatura. Sfogliando i disegni della «sceneggiatura a fumetti» di *La Terra vista dalla Luna*, si comprende immediatamente che il lavoro grafico di Pier Paolo Pasolini si muove in una direzione opposta a quella dello *storyboard*: verso l'abolizione della precisione specialistica che esso rappresenta, e a favore del recupero di uno *sguardo ingenuo*, concepito come fondamento di un'espressione artistica rivolta contro l'odiata «cultura media», contro il tritume pseudo-culturale delle comunicazioni di massa. Il tratto veloce e infantile con cui il regista ha stilizzato le immagini, intenzionalmente approssimative e invase dai fumetti dei dialoghi, dà l'impressione di trovarsi piuttosto davanti ad un taccuino degli schizzi e degli appunti presi da uno

spettatore di fronte ai fatti, che ad uno *storyboard* elaborato da un «creativo» in ordine all'efficacia narrativa del racconto.

La feroce fiaba di *La Terra vista dalla Luna*, considerata da Pasolini «una delle cose più riuscite che abbia mai fatto»¹, è frutto di un'idea meditata a lungo dal regista: nata all'inizio degli anni Sessanta come ipotesi per un raccontino intitolato *Il buro e la bura*, viene poi inclusa nel progetto di un film a episodi dal titolo *Smandolinate* che avrebbe dovuto essere la prosecuzione picaresca, libera e vitale del viaggio intrapreso da Totò e Ninetto, padre e figlio di *Uccellacci e uccellini*, in mezzo alle rovine del *Dopostoria*. Fu per caso e, come spesso accade nel cinema, per opportunità produttiva, che nell'autunno del 1966 fu trasformata in una manciata di giorni nel cortometraggio che conosciamo, incluso nel film ad episodi *Le Streghe* prodotto da Dino De Laurentiis (gli altri episodi erano di Rosi, Bolognini, Visconti e De Sica). *La Terra vista dalla Luna* è il primo film interamente a colori realizzato da Pasolini: in precedenza, il regista aveva utilizzato il colore unicamente per girare le parti di *La Ricotta* in cui faceva ricostruire alla lettera la *Deposizione* del Pontormo al regista protagonista, interpretato con caustica ironia da Orson Welles. Non è un caso, e ne vedremo più avanti il perché, che Pasolini associ l'uso cinematografico del colore alla pittura con intenzioni marcatamente *antirealistiche*. Il modello dichiarato del film è quello delle prime comiche di Chaplin, che essendo «meravigliosamente mute» dovevano contenere nelle immagini tutta la forza espressiva di cui la forma verbale, le didascalie, non erano che una scialba illustrazione ulteriore. Il rapporto tra parola e immagine nel cinema di Chaplin, come sappiamo, era ribaltato: la parola era considerata il veicolo fondamentale della banalizzazione realistica, o per usare un'espressione di Walter Benjamin, di quella «letteralizzazione di tutti i rapporti di vita»² che è intrinseca alla riproduzione tecnica del reale. E' per questo motivo che Chaplin, finché l'industria glielo ha consentito, ha rifiutato l'uso della verbalità, da lui considerata come mimesi esteriore del reale, a favore dell'*immagine come mimesi*

¹ In O. Stack (ed.) *Pasolini on Pasolini*, London, Thames and Hudson- British Film Institute, 1969, p. 116

² Walter Benjamin, *Der Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in W. B., *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955, tr. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991, p.77

dell'interiorità. Con lo stesso spirito Pasolini affronta la stesura a fumetti della sceneggiatura del suo cortometraggio, secondo gli schemi di quella “rivolta linguistica” che stava mettendo in atto contro l’idioma giornalistico-tecnocratico con il cui spirito da *digest* la classe dominante stava (trent’anni fa) unificando surrettiziamente l’Italia.

E’ proprio a metà degli anni Sessanta che Pasolini comincia a sentire fortissima la spinta verso una riformulazione integrale dell’espressione artistica come conseguenza dei suoi recenti approdi teorici. La *dialettica bloccata* dall’onniformità di un Potere che nega ogni alterità inglobando tutte le diversità come suoi casi particolari, come eccezioni della sua norma, gli appare non semplicemente come il frutto di «persuasioni occulte» e lavaggi del cervello operati dai mass-media, ma come *interna alla struttura stessa del linguaggio*: con una posizione vicina a quella di Theodor Wiesengrund Adorno nella *Dialettica Negativa*, Pasolini giunge a sostenere che il linguaggio, indipendentemente e prima di ogni suo contenuto, possiede già *in sé* tutti gli elementi che servono alla coercizione del pensiero. Il concetto stesso, nel suo presupposto di universalità, nega la funzione pragmatica e la libertà specifiche del soggetto pensante in quanto essere unico e contestuale. E’ dunque alla radice del linguaggio quale che sia, nei suoi presupposti sillogistici aristotelici, che risiede la coazione del pensante rispetto al pensato, meccanismo portante dell’omologazione. Liberare il pensiero da questo condizionamento implicito diviene l’obiettivo primario del lavoro artistico dell’ultimo Pasolini.

Pasolini era approdato al cinema piuttosto tardi, nel 1961, a trentanove anni, per sperimentare le possibilità di un linguaggio che sembrava offrirgli quel rapporto immediato con il reale che attraverso la scrittura gli era impossibile. Cinque anni e sette film più tardi, il cinema gli sembrava ingabbiato negli schematismi della cultura di massa in maniera forse ancora più radicale del lavoro letterario. Con *La Terra vista dalla Luna*, primo film realizzato dopo il lungo processo di disillusione nei confronti della cultura «nazionale-popolare» di derivazione gramsciana cominciato con la

raccolta di liriche *Poesia in forma di rosa*³ e terminato con lo spartiacque poetico-ideologico di *Uccellacci e uccellini*, Pasolini intende utilizzare la forza specifica che accomuna la forma filmica e il fumetto, quella della sequenza di immagini, alla ricerca utopistica di un linguaggio che sia in grado di fare a meno della violenza sillogistica del «concetto», con l'intenzione di dimostrare che la logica del dominio e della rimozione – che assume la forma della coerenza “morale” nelle classi egemoni e quella del buonsenso in quelle subalterne – non è affatto, come vorrebbe essere, l'unica logica possibile. Viene così a crearsi una sorta di *simbiosi strutturale*, caratteristica del suo stile poetico, tra il tema del film e la forma con cui è realizzato. La mancanza di senso di un mondo in cui gli uomini vivono la tragedia senza tragedia di una fine immanente, diventa una dimostrazione *per assurdo* della possibilità concreta di una logica *altra*: quella, appunto, di chi scruta la Terra del Dopostoria da un *altrove*, al cui sguardo *lunare* il brancolare degli omuncoli pasoliniani nel deserto irreal della periferia romana appare, come avverte la didascalia che apre il film, un indecifrabile *niente*.

La «Strega» pasoliniana, la moglie-madre protagonista del suo cortometraggio, non a caso, è *sordomuta*. A lei la parola, quell'avvilente rifrittura dei più triti luoghi comuni della morale infimo borghese usata impropriamente dai due goffi maschi protagonisti, di fatto, non comunica niente. Lo spirito nevrotico e spaventato del blaterare per stereotipi di Ciancicato e Baciù (in una società siffatta neanche i nomi possono essere seri) è già tutto in quella massima che il padre «impiegato con casa di proprietà» insegna a suo figlio, nella quale ha sintetizzato la sua triste saggezza di succubo: «La vita è un sogno, e gli ideali stanno qua (sotto le soles delle scarpe)». E' l'indice inequivocabile di una «sordità» e di un «mutismo» dell'anima caratteristici degli sconfitti nati, della rassegnazione e dell'incoscienza coltivate e custodite come doti di sopravvivenza, che non possono che trovare irresistibile l'essenza materialmente sordomuta dell'angelica Assurdina. Il viaggio del padre vedovo e del figlio giovane e citrullo alla ricerca di quell'«angelo del focolare» di cui nella società dei consumi non

³ Pier Paolo Pasolini, *Poesia in forma di rosa*, Milano, Garzanti, 1963

è possibile fare a meno, è tormentato dalla presenza di due turisti in divisa da safari armati di macchina fotografica, che vedono la realtà di questo Terzo Mondo interno all'Occidente solo e unicamente attraverso l'obiettivo della macchina che la riproduce: così, essi rendono ogni aspetto della risibile tragedia umana in atto un semplice oggetto "pittoresco", *kitsch da foto-ricordo*, lo stesso kitsch che domina in quel grottesco museo di feticci della sottocultura di massa conservati alla rinfusa nell'orribile bicocca in cui padre e figlio portano a vivere la mansueta donna. La metafora della visione negata completa quella della parola: la *riproducibilità tecnica* che vende l'illusione di possedere e tesaurizzare il reale, se adoperata attraverso gli occhi ciechi di una curiosità idiota, di un turismo esistenziale senza coscienza né cultura, finisce per perdere il significato delle sue stesse immagini, che restano puri simulacri dell'atto di fotografare, feticci di un'esperienza mai vissuta ai quali la realtà fotografata *sfugge*. Negate all'uomo la possibilità dello sguardo e della parola, non gli resta dunque che la morte. Ma la morte, per essere davvero tale, ha bisogno del termine dialettico della vita. Laddove la vita è accettazione incondizionata del mondo e del suo squallore, non si è liberi neppure di morire, perché la differenza tra la vita e la morte non è più apprezzabile. Come affermava Totò in *Uccellacci e uccellini*, i poveri non muoiono, «passano da una morte a un'altra morte». E' per questo che la morte di Assurdina, immolata sull'altare dell'indegna messa in scena della sua minaccia di suicidio orchestrata dal marito per rimediare i soldi di una colletta tra i passanti, caduta nel vuoto dalle arcate del Colosseo a causa di una buccia di banana gettata lì dai due turisti, è identica alla sua vita. Quando Ciancicato e Baciù tornano a casa affranti per la sua perdita, la ritrovano lì, muta e sorridente, che così come quand'era in vita può adempiere a tutti i suoi doveri coniugali: può cucinare, pulire la casa e andare a letto con il marito. Padre e figlio esultano dalla felicità: cosa importa se si è morti o se si è vivi, l'importante è che *non cambi niente*. Di qui, l'ironica morale posta a didascalia finale del film (che Pasolini ci dice essere tratta dalla filosofia indiana): «Essere morti o essere vivi è la stessa cosa». La parabola dell'idiozia della cultura di massa è compiuta: a questi relitti dello spirito espropriati

persino della propria morte non restano che la coazione a ripetere infantile, la magra soddisfazione di poter identificare la vita con la propria «salute mortale»⁴, e una vaga, obbligatoria allegria per anestetizzare quanto più è possibile la propria oggettiva sofferenza.

Al di là dell'aspra valenza metaforica della fiaba, la «sceneggiatura a fumetti» di Pasolini si presenta come un esperimento stilistico radicale, di cui non è affatto ovvio cogliere la portata. Un esperimento figurativo rivolto contro i gerghi dell'omologazione imposti dall'Industria Culturale, primo fra tutti quello fisico-mimico e aconcettuale di quell'ideologia pubblicitaria in cui lo *storyboard* regna incontrastato come fulcro dell'ovvietà analogica del linguaggio dei «creativi». In primo luogo, bisogna considerare la scelta della forma dell'*abbozzo*, antitetica all'asettica precisione del punto di vista che costituisce lo spirito e il sostrato di ogni *storyboard*. Pasolini opera in questo senso una *doppia sostituzione*: da una parte, radicalizzando lo spirito dello *storyboard*, sostituisce la sceneggiatura cinematografica come versione verbale dell'immaginazione registica con una serie di immagini grafiche, spostando il momento preliminare alle riprese dall'orizzonte della descrittività a quello della creatività plastica, in modo da evitare accuratamente il confronto tra l'espressione e la sua mediazione concettuale. Dall'altra parte, la visualità delle immagini viene completamente privata dei termini della verosimiglianza: il bozzetto e la stilizzazione fumettistica, infatti, svolgono la funzione di forme di *connotazione immediata* tanto sul piano grafico-visuale quanto su quello della verbalità. La verbalità nel fumetto assume una funzione *orale* che opera uno scarto essenziale rispetto alla necessità descrittiva della sceneggiatura, analogo a quello che sussiste tra la funzione poetica della versificazione e le glosse fatte a margine da un curatore. Si tratta di un processo di *condensazione semantica* che riporta l'espressione verbale alla sua irriducibile valenza *contestuale e relazionale*, entro la quale prendono forma quelli che Wittgenstein definisce *giochi linguistici*, che nella loro *primarietà* recuperano tutti gli scambi suggestivi, corporei

⁴ Cfr. Theodor Wiesengrund Adorno, *Minima Moralia*, § 36 (*Die Gesundheit zum Tode*), Surhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1951.

ed emozionali di cui la lingua è veicolo mimetico ed epifenomeno⁵. Alla scarnificazione della verbalità in quella sorta di realismo/surrealismo che è il gioco suggestivo dell'oralità, corrisponde sul versante grafico l'estrema essenzializzazione del tessuto del reale: un reale di cui non restano che poche tracce allusive nei quattro o cinque colori a pastello (nero, rosso, verde, blu, giallo) con cui Pasolini tratteggia a grandi linee gli spazi bianchi delle sue vignette. L'elemento dominante del quadro è sempre quello antropomorfo, il volto degli attori ritratto con un taglio decisamente caricaturale e con un gusto cromatico denso e surreale, in cui si rispecchiano pienamente il gusto e la tecnica consueti al resto dell'opera grafica e pittorica del poeta⁶. Nella «sceneggiatura a fumetti» di *La Terra vista dalla Luna* la somaticità del volto attoriale assume un valore semantico ulteriore, si dà come vero e proprio *paesaggio delle emozioni*: sono gli occhi e la bocca di Totò e Ninetto a parlare la lingua più immediata, e a fornire tutte le intenzioni e le connotazioni al senso clownescamente macabro della storia e all'occhio *raffinatamente ingenuo* a cui essa è rivolta. Nel gioco di analogia e contrasto tra le espressioni facciali e la parlata bassa e dialettale dei due protagonisti, Pasolini riesce ad operare una specie di *regia sulla carta* del suo film attraverso la peculiare forma di sintesi delle *strips*, le strisce di fumetti, costruita su una sequenza di *momenti* narrativi che disarticolano gli elementi “linguistici” della visione, quelli della consequenzialità logico-visuale, a favore di un'espressione a salti, per *frammenti topici*. Abbandonando anche quest'ultimo requisito formale descrittivo dello *script*, la «sceneggiatura a fumetti» finisce per acquisire una funzione di «calco prototipico» delle immagini del film, invertendo la funzione di servizio che la sceneggiatura come opera verbale svolge nei confronti delle «inquadrature».

In un senso iconico più lato, sfruttando la fusione tra la forma dell'*istantanea* (*snapshot*) e quella del taccuino di appunti caratteristiche dell'espressione fumettistica, Pasolini sovrappone all'idea della “messa in quadro” del reale

⁵ La definizione di “gioco linguistico” come lingua contestuale e comportamentale è stata suggerita da Ludwig Wittgenstein nelle sue *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford, 1953, cfr. §§ 654-656

⁶ Tutta l'opera grafica di Pasolini è stata pubblicata nel volume Pier Paolo Pasolini, *Disegni 1941-1975*, Milano, Scheiwiller, 1978

caratteristica della macchina da presa e alla sua estetica del *découpage*, del «montaggio grammaticale», l'essenza *creativa e simultanea* del disegno: la presa di distanze dalla sceneggiatura e dalla concettualità verbale corrisponde così su un altro piano alla presa di distanze dalla stessa forma filmica nella sua limitatezza denotativa, fotografica, *non-auratica*. Se il fumetto recupera alla verbalità il versante orale della mimesi che nella parola non è presente se non come residuo onomatopeico, nei confronti dell'immagine esso accentua la valenza della non letteralità del visuale, la possibilità di una manipolazione originaria del tessuto espressivo iconico che è propria della pittura, attraverso un «caricamento» sintetico della narrazione simile a quello del cinema muto, che implica uno scarto ricettivo, un'addizione di fantasia interpretativa capace di trarre senso e significato più dal modo e dallo spirito con cui l'immagine viene concepita che dal suo contenuto letterale, dalla sua presunta *oggettività diegetica*: in altri termini, si tratta di un uso perfettamente consapevole della funzione «simbolica» della forma pittorica e del suo messaggio multistratificato evidenziata tra gli altri da Erwin Panofsky nei suoi studi iconologici. La dimensione essenziale dello spazio pittorico è quella di una «sintesi ri-creativa estetica»⁷ piuttosto che di una riproduzione del reale: in questo senso, si tratta di uno spazio che corrisponde ad una mimesi del punto di vista soggettivo e delle sue personali idiosincrasie piuttosto che a quella dell'oggetto rappresentato, che richiede, per essere colto, una «ri-creazione intuitiva estetica»⁸ da parte del fruitore. Nella fotografia statica e ancora di più in quella cinematografica, invece, a contare è molto spesso la piena padronanza della tecnica dell'oggettivazione, il gioco virtuoso con le quasi illimitate possibilità combinatorie offerte dai meccanismi della riproduzione, i quali permettono alla plasticità un margine molto ristretto e «realistico» di manipolazione del tessuto del reale. Questo processo è in parte intrinseco allo stesso *medium*, alla sua caratteristica meccanico-riproduttiva che implica l'enucleazione di una specie di «grammatica» a partire dall'apprendimento dei dati più o meno complessi del suo uso tecnico: una grammatica del corretto rapporto tra la macchina e il suo oggetto, il

⁷ Cfr. Erwin Panofsky, *Meaning in Visual Arts, Papers in and on Art History*, Erwin Panofsky 1955, tr.it *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962, p. 23

cosiddetto *profilmico*, che molto difficilmente compie il salto di una trasformazione *soggettivizzante*, di una poetica *sull'oggetto* piuttosto che *dell'oggetto*. Si tratta di una grammatica specialistica molto spesso compiaciuta, ad uso e consumo di gruppi di adepti e di iniziati, di praticanti e di bazzicatori, come notava già negli anni Trenta Walter Benjamin quando affermava che «la tecnica del film, esattamente come la tecnica sportiva, implicano che chiunque assiste alle prestazioni che esse rappresentano assume le vesti di un semispecialista»⁹. Ciò che Pasolini intende mantenere intatto con la scelta della «sceneggiatura a fumetti» è viceversa il legame tra la narrazione filmica e le possibilità ri-creative dello *sguardo ingenuo*, non filtrato dalla conoscenza del gergo realistico e del suo decoro registico, dalla loro finta immediatezza costruita in laboratorio. Lo stesso sguardo che doveva essere un tempo negli occhi incolti e fantasiosi dei fedeli che nel Rinascimento si beavano delle meravigliose intuizioni «narrative» della pittura di Masaccio, come la sequenza sintetica e «simultanea» dell'affresco del *Tributo* conservato nella cappella Brancacci di Santa Maria del Carmine a Firenze. Uno sguardo in cui sembra identificarsi lo stesso regista, quando afferma: «Il mio gusto cinematografico non è di origine cinematografica, ma figurativa. Quello che io ho in testa come visione, come campo visivo, sono gli affreschi di Masaccio, di Giotto (...)»¹⁰. L'idea di una grazia emanata dalla semplicità simbolica delle forme, quasi ossessiva nelle liriche di Pasolini, nel suo cinema diventa la petizione di principio di un *dilettantismo militante*. Per Pasolini si tratta innanzitutto di dimostrare che il cinema, l'arte tecnica per eccellenza, come ogni altra arte non è questione di specializzazione, ma di lucidità, di ritorno all'ingenuità e all'emozione attraverso una consapevolezza critica che si opponga alla saccenza digestiva della pseudocultura di massa: che come ogni altra arte, insomma, il cinema possa essere parte di un movimento ininterrotto di riformulazione e ispirazione, oppure che non sia affatto. Tra i pochissimi esempi che la storia del cinema offre di una simile consapevolezza sperimentalmente «pittorica» del proprio messaggio iconico c'è uno degli autori di culto del Pasolini spettatore

⁸ Cfr. Erwin Panofsky, *Meaning in Visual Arts*, cit., tr.it. p.19

⁹ Walter Benjamin, *Der Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, cit., trad it., pag 35

cinematografico, Sergej Michailovich Ejzenstejn, ex disegnatore dell'Armata Rossa e grande «bozzettista» dei propri film, i cui disegni (ad esempio quelli incantevoli per l'*Alexander Nevskij*) traevano linfa dall'essenzialità delle sacre icone, dalla pittura giapponese, persino dalla sintesi dei manifesti di propaganda, senza mai arrivare a svolgere la funzione di uno *storyboard*, limitandosi a funzionare cioè come blocco di appunti per le intuizioni stilistiche, prospettiche e scenografiche o come opere grafiche autonome dal film.

E' emblematico, infine, che in *La Terra vista dalla Luna* il recupero al cinema della sintesi ri-creativa della pittura «alta» avvenga proprio attraverso il fumetto, una delle forme più consuete e «basse» della pseudoliberatoria cultura di massa, dotata però di quell'immediatezza infantile che la apparenta in qualche modo ad una logica iconica prerazionale, quasi geroglifica. Si tratta di una scelta organica alle modalità del racconto, una fusione di «sacro» e «profano» simile a quella di *La Ricotta*, per il cui innesto tra la Passione di Cristo, il twist e lo spogliarello casereccio delle comparse, il regista aveva da poco subito un processo per vilipendio alla Religione di Stato. Pasolini in questo suo breve film ravvicina i personaggi abbassando la materia del sentimento ad un tale stadio di viltà e di decerebrazione da farla diventare contemporaneamente grottesca e patetica, riflettendo una dimensione umana che ha una qualche pietra di paragone solo nelle rovine interiori dei personaggi beckettiani. Nel loro girovagare tra le macerie di una cultura mai assimilata, che non gli è mai appartenuta se non come *Stimmung* di ciò che non si è mai vissuto, questi uomini-massa sopravvissuti al Dopostoria per cui la povertà mentale e quella materiale coincidono nell'orizzonte della rassegnazione, non possono che aggrapparsi all'ipotesi di un passato idilliaco da contrapporre alla nullificazione del presente scimmiettandone idee e comportamenti nel vagheggiamento di una serenità e di una bellezza che gli appaiono tali solo in quanto sono caratteristiche di un'altra umanità, di un altro tempo, di un'altra società. Il povero di spirito del Dopostoria, «l'uomo come essere generico, perfettamente sostituibile» preconizzato dalla *Dialettica*

¹⁰ Pier Paolo Pasolini, intervista a «Il Giorno», Milano, 20 maggio 1962

dell'illuminismo¹¹, viene ritratto dalle «istantanee» dei fumetti pasoliniani mentre sta subendo l'ultimo e il più efferato dei genocidi culturali: quello che fa strage della grazia fornitagli dalla sua ingenuità, dell'unica alterità possibile alla saccenza digestiva della cultura media, al cui posto si profila un arrivismo sociale più feroce e cinico di quello fornito dallo stesso modello del Potere. E' per far fronte a questo mutamento antropologico, che Pasolini giunge a formulare una delle ipotesi più controverse sul suo cinema, di cui *La Terra vista dalla Luna* è il primo tentativo: quella del «cinema d'élite». L'ingenuità è *primarietà*, ed è dunque l'opposto della banalità pseudocolta, è la capacità di cogliere l'essenza, di sfondare le sovrastrutture della retorica dell'ovvio e della morale borghese per ricominciare a *pensare con i sensi* oltre l'anestesia dell'acculturazione di massa. Il cinema di Pasolini, da questo momento in poi, cercherà di toccare la corda di questa ingenuità latente facendosi sempre più corpo, materia, silenzio, rinuncia alle secche concettuali del Verbo Borghese, fino a sfociare nella mortificazione della carne del fascismo sadiano di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, nell'urlo disperato di svisceramento dell'orrore, nell'orizzonte buio e definitivo della strage della volontà e dell'innocenza. Ma nel momento di transizione di *La Terra vista dalla Luna*, data per spacciata la Terra, restava ancora la possibilità della Luna. Quando tutte le parole diventano lecite e dunque, per quanto *altre*, innocue e perfettamente assimilabili dal proprio contrario onnifago, non resta che la semplicità dello sguardo per salvare il senso della prassi artistica e dell'umanità a cui essa è rivolta: solo il recupero colto della «grazia analfabeta» può condurre l'umanità oltre le macerie della Storia, a «riveder le stelle» fuori dell'inferno idiota e banale della cultura media.

¹¹ Theodor Wiesengrund Adorno e Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, tr. it., *Dialettica dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1966, p. 157