Francesco Mancuso

Immagini incompiute. Sull'integrazione figurale in Pasolini

Figura, gesto, incompiutezza

Nel cinema di Pier Paolo Pasolini, il gesto precede e sovverte la logica dell'azione. Non si tratta di raccontare una vicenda attraverso concatenazioni causali, ma di esporre frammenti di tempo, di corpi, di spazi che eccedono la loro funzione narrativa immediata. In una tensione tra sospensione e narrazione, il cinema diventa per Pasolini il luogo privilegiato in cui la sua rielaborazione del concetto di figura trova una traduzione nella lingua del cinema. Il gesto filmico non è il segno di una storia da compiere, bensì traccia e durata dell'incompiuto.

Partendo dal concetto auerbachiano di figura, Pasolini compie uno spostamento decisivo: dall'idea di adempimento alla tensione di un'integrazione figurale sempre incompiuta. Questa trasformazione non resta confinata all'ambito della teoria letteraria, ma si traduce, nel suo cinema, in una pratica visiva che privilegia la sospensione rispetto alla narrazione. Il montaggio, in particolare, non ricompone una storia, ma prolunga i gesti e i volti in un tempo che non conosce risoluzione. Attraverso il riferimento ad *Accattone*, primo film in cui questa tensione emerge in tutta la sua radicalità, si cercherà di mostrare come Pasolini concepisca il cinema come un campo di sopravvivenza gestuale: luogo in cui la vita appare non come successione di azioni, ma come esposizione di una permanenza fragile, già segnata dalla propria perdita.

Un *misreading* pasoliniano

Il concetto di figura rappresenta uno dei nuclei più fertili per comprendere la transizione pasoliniana dalla letteratura al cinema. Ripreso da Erich Auerbach, il termine designa un rapporto tra eventi storici reali, in cui il primo prefigura il secondo senza dissolversi in esso. A differenza dell'allegoria, la figura mantiene la piena realtà storica di entrambi i poli che connette. È proprio questa storicità integrale ad attrarre Pasolini, spingendolo però a un'interpretazione che ne altera profondamente il significato,

Title

Unfinished images. On figural integration in Pasolini

Abstract

This article examines how Pier Paolo Pasolini reworks Erich Auerbach's concept of *Figur* into a notion of "figural integration", marked by permanent tension and incompletion. Through an analysis of *Accattone* (1961), it highlights how Pasolini's cinema transforms narrative and montage into spaces of survival, where gestures and images resist closure. His films expose a fractured present, opening it to a dynamic and ever-unfinished temporality.

Keywords

Pier Paolo Pasolini - figural integration - gesture - film montage - incompleteness

fino a risemantizzare l'intero statuto dell'opera d'arte e della rappresentazione.

In un saggio del 1938, Auerbach definisce la figura come «qualche cosa di reale, di storico, che rappresenta e annuncia qualche altra cosa, anch'essa reale e storica»[1]. La figura non si limita a rappresentare astrattamente un concetto o una virtù, ma instaura un rapporto di prefigurazione tra due eventi storici concreti, legati da una concordanza reale che rinvia a un «adempimento»[2] [*Erfüllung*] futuro. Alla base di questa concezione vi è una trasformazione profonda della temporalità: il legame tra gli eventi non è orizzontale, cronologico o causale, bensì verticale, orientato escatologicamente. L'evento prefigurato non annulla il primo, ma lo compie secondo un disegno provvidenziale, mantenendo la realtà storica di entrambi. È in questa logica che Auerbach legge la struttura narrativa della *Commedia* dantesca, individuandovi una tensione figurale che, pur nella sua radice religiosa, apre alla possibilità di rappresentare la realtà terrena in tutta la sua concretezza.

È a partire da un nodo teorico individuato in *Mimesis* che Pasolini trasforma l'idea di «interpretazione figurale»[3] in quella di «integrazione figurale»[4]: non più compimento, ma esigenza di coesione rimessa all'apertura del presente. «Ogni opera», scrive Pasolini, «nell'atto di essere scritta o letta, si integra in una sua totalità immanente ad essa»[5]. L'integrazione, però, non si realizza mai pienamente; piuttosto, resta una tensione latente, un processo che chiama in causa l'autore, il destinatario e, infine, l'immagine stessa, che si offre come luogo di una coapparte-

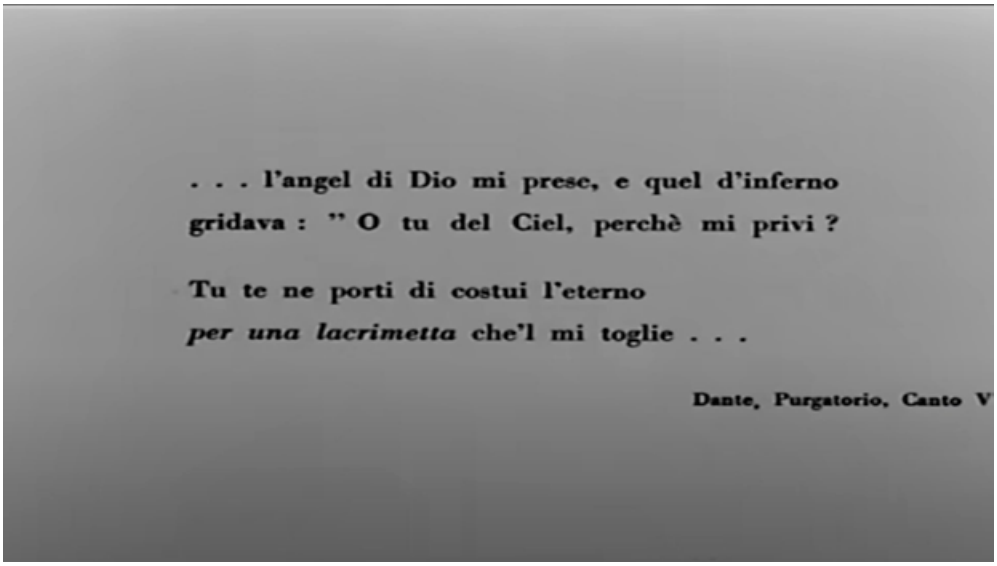
1 E. Auerbach, *Figura*, in *Nuovi studi su Dante*, tr. it. di M. L. De Pieri Bonino, Feltrinelli, Milano 1963, p. 209.

2 E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, tr. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 1956, p. 83.

3 *Ibidem*.

4 La formula occorre più volte in Pasolini, per esempio in: P. P. Pasolini, *La confusione degli stili*, in *Passione e ideolog*ia, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, I, Mondadori, Milano 1999, p. 1084; Id., nota a *Una polemica in versi*, in *Le ceneri di Gramsci*, in *Tutte le poesie*, I, Mondadori, Milano 2003, p. 865.

5 «Vie Nuove», n. 33, 23 agosto 60, poi in P. P. Pasolini, *I dialoghi*, Editori Riuniti, Roma 1992, p. 35.



Pier Paolo Pasolini, *Accattone* - *(1961)*

nenza contingente. Laddove Auerbach proponeva una struttura verticale di senso, destinata a un adempimento escatologico, Pasolini disloca la figura nell'orizzonte di un'integrazione sempre in potenza e mai conclusa, inscrivendola in una logica dell'incompiutezza. È a partire da questo slittamento che si comprende la funzione centrale del montaggio cinematografico come luogo di una figurazione continuamente sospesa.

Questa tensione si carica, nel cinema pasoliniano, di un'intensità affettiva che trascende la sola dimensione stilistica. Come è stato argomentato[6], la nozione di integrazione figurale attraversa l'intera opera di Pasolini anche nella forma di una "lacrima" filmica: segno fragile, mai del tutto visibile, che collega l'evento rappresentato a una perdita più vasta, impossibile da redimere. Dalla "lacrimetta" dantesca che fa da esergo ad *Accattone* alla piccola lacrima di Cristo nel *Vangelo secondo Matteo*, il gesto della sopravvivenza assume la forma di un'affezione esposta, che integra passato e presente senza mai chiudere il loro scarto.

In questa "integrazione eretica", la figura non orienta più verso un compimento futuro, ma si fissa nell'atto stesso della sopravvivenza: gesto che, lungi dal prefigurare una salvezza, prolunga indefinitamente la frattura tra il visibile e l'invisibile, tra il presente e ciò che continuamente si sottrae alla visione[7].

6 Cfr. H. Joubert-Laurencin, *Figura lacrima*, in L. Di Blasi, M. Gragnolati, C. F. E. Holzhey (a cura di), *The Scandal of Self-contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Geographies, Traditions*, Turia + Kant, Vienna 2012, pp. 237-254.

7 Il presente, strutturalmente differito, dello sguardo cinematografico è stato tematizzato in un precedente numero di «PHILM. Rivista di filosofia e cinema». A essere in questione nel cinema sarebbe un tempo che «ci costringe a

Il passaggio dalla nozione di figura alla pratica cinematografica trova un terreno naturale nell'idea pasoliniana di "contaminazione degli stili". Se Auerbach aveva tematizzato la *Stilmischung* come cifra del realismo moderno, Pasolini traduce questa mescolanza nella contaminazione di linguaggi non più soltanto verbali – pittura, musica, letteratura e cinema si sovrappongono, contaminandosi. Nei suoi primi film, la figura si disloca nell'immagine attraverso richiami visivi e sonori; ciò che emerge già dai paesaggi popolari di *Accattone*, dove Bach accompagna una corporeità umile e sacralizzata. Ma, a differenza della figura auerbachiana, qui non si realizza alcun compimento narrativo. I frammenti visivi e sonori alludono a una totalità perduta, evocano una sopravvivenza che non si integra mai pienamente. In questo senso, il primo cinema pasoliniano può essere letto come un movimento figurale che non tende alla sintesi, ma all'esposizione di una pluralità irriducibile.

Scrittura messa in scena

Nel passaggio dalla letteratura al cinema, Pasolini individua nella sceneggiatura un luogo privilegiato di sperimentazione. La sceneggiatura non è per lui un testo letterario compiuto, né una mera traccia tecnica, ma un'opera autonoma, fondata su una tensione strutturale: quella tra il grafema, il segno scritto, e il «cinèma», la visione ancora da realizzare[8]. In questo senso, ogni sceneggiatura pasoliniana allude a un film «da farsi»[9], richiedendo al lettore una partecipazione immaginativa attiva. Lo «sceno-testo»[10] diventa così il primo laboratorio della "integrazione figurale".

una forma di esitazione, a un'incertezza temporale lunga quanto un respiro trattenuto ai bordi di un'attesa», G. Solla, *Editoriale. La vita segreta delle immagini*, «PHILM. Rivista di filosofia e cinema», n. 2, 2023, p. 9.

8 P. P. Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, in Id., *Empirismo eretico*, in Saggi sulla letteratura e sull'arte, cit., p. 1497.

9 *Ivi*, p. 1490.

10 *Ivi*, p. 1495.

La sceneggiatura si configura come una costellazione di appelli al lettore-spettatore, frammenti orientati a una possibile configurazione cinematografica. Pasolini insiste su questo punto: il destinatario di una sceneggiatura non può limitarsi a decifrare il testo, ma deve immaginare, tradurre, coordinare i cinèmi in immagini, partecipando attivamente alla costruzione dell'opera. «L'autore di una sceneggiatura», sostiene, «fa al suo destinatario la richiesta di una collaborazione particolare, quella cioè di prestare al testo una compiutezza "visiva" che esso non ha, ma a cui allude»[11]. La tecnica della sceneggiatura si fonda dunque su questa esigenza di collaborazione, su una struttura di allusione continua a un film non ancora realizzato; chiede al lettore di «pensare per immagini»[12], di prefigurare un mondo visivo che non coincide mai pienamente con la pagina scritta. Il grafema non significa per sé, ma solo nella misura in cui sollecita il lettore a integrare la scrittura in una visione potenziale, mantenendo aperta, fra parola e immagine, una tensione costitutiva.

Il gesto immaginativo di integrare i cinèmi non rimanda ad alcuna realizzazione; rimanendo piuttosto in tensione, sospeso tra il grafema e il film da farsi. Anche laddove la sceneggiatura viene effettivamente trasposta in immagini, come accade in *Accattone*, il filmato non esaurisce mai il campo aperto dall'appello originario. L'integrazione figurale è dunque, in Pasolini, una tensione inoperosa: una forza che spinge verso la forma, ma che al tempo stesso resiste alla chiusura formale[13]. È in questa apertura, in questa tensione senza compimento, che la sceneggiatura si offre come primo gesto di una poetica della sopravvivenza, che il cinema rende visibile nel montaggio degli spazi e delle figure.

11 *Ivi*, p. 1492.
12 *Ivi*, p. 1497.
13 Cfr. C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

Accattone: rovina vivente

Accattone rappresenta per Pasolini la soglia in cui la ricerca figurale incontra il cinema come linguaggio della sopravvivenza[14]. In questo film inaugurale, il montaggio si fa gesto: non costruzione di un racconto compiuto, ma esposizione di frammenti vitali sospesi sull'orlo della sparizione. Non si tratta semplicemente di narrare una vicenda popolare, ma di far emergere i resti di una vita già esposta alla morte, dove la fine non si presenta come un evento conclusivo, ma come una presenza immanente.

Fin dalle prime sequenze di *Accattone*, lo spazio della borgata romana si presenta come un ambiente disarticolato, frammentato, privo di coerenza topografica. Gli sfondi mutano bruscamente dietro i corpi; i passaggi da un luogo all'altro sembrano ignorare ogni logica naturale di contiguità spaziale. Più che un ambiente realistico, la borgata si offre come una scena di rovina: un set abbandonato, disseminato di macerie, di case crollate, di suoli ingombri di detriti. In questa scelta di discontinuità, il paesaggio stesso diventa gesto: non sfondo neutro, ma superficie lacerata che partecipa alla condizione di precarietà esistenziale dei personaggi. Il disfacimento visivo non accompagna il dramma di Accattone; lo costituisce. La rappresentazione dello spazio non mira al naturalismo né alla coerenza mimetica: ogni ambiente appare come un frammento isolato, privo di raccordo, che espone la disgregazione più che registrare fedelmente il profilmico. Così la borgata si sottrae al tempo lineare del racconto, mostrandosi come un presente scisso, già impregnato di memoria e di morte. È in questo spazio spezzato che il gesto di Accattone si inscrive, destinato a rimanere sospeso tra l'essere e il non essere, tra la vita e la sua dissipazione.

14 Per l'elaborazione della categoria di «cinema di sopravvivenza: un cinema dell'energia vitale messa a diretto contatto con la scomparsa delle cose e delle creature», cfr. G. Didi-Huberman, *Sentire il grisou*, Orthotes, Napoli 2021, p. 139.



Pier Paolo Pasolini,
Accattone
-
(1961)



Il sogno finale del protagonista segna il punto più alto della tensione figurale che attraversa il film. Non si tratta di un sogno premonitore. Accattone non sogna la propria morte futura, ma si sogna già-morto. Il sogno, costruito attraverso una sequenza di inquadrature disarticolate e allucinate, dissolve ogni continuità narrativa: i paesaggi cambiano senza logica topografica; i personaggi appaiono come fantasmi provenienti da un altrove indecifrabile. La soggettiva di Accattone, moltiplicata e spezzata, non restituisce un percorso lineare, ma una serie di sguardi disorientati e rivolti su spazi derealizzati. Il braccio che cambia abito – dal maglione al vestito da funerale – marca visivamente un passaggio irreversibile: Accattone è già nella morte, e il montaggio ne fa emergere la condizione senza possibilità di ritorno.

In questa sequenza, Pasolini realizza una sospensione radicale del tempo narrativo: il sogno non anticipa un evento, ma lo espone come già avvenuto. Come nella sua teoria del montaggio, il presente visivo del sogno viene montato retrospettivamente come passato; ogni frammento testimonia di un gesto che ha già oltrepassato la soglia dell'essere.

Ad abitare questa soglia è Accattone quale figura: soglia non tra vita e morte, ma tra una vita già trapassata e un gesto che sopravvive come immagine. Il suo corpo, i suoi sguardi, i suoi movimenti sono irradiati da una luce che non promette futuro, ma prolunga indefinitamente il momento della fine. In questa sospensione, si rivela quella dimensione che, come è stato mostrato, appartiene a ogni invocazione destinata a non raggiungere il suo destinatario; il sogno, come la parola non ascoltata, non è il compimento di un percorso, ma la persistenza di un indirizzarsi senza garanzia, l'eco di un appello che resta aperto[15]. L'ultimo sorriso di Accattone, mentre muore in motocicletta, non è che l'ultimo gesto di una sopravvivenza che si sarà manifestata sin dall'inizio come impossibilità di vivere pienamente, come tentativo di dire senza la certezza di ricevere ascolto.

In *Accattone*, ogni inquadratura, ogni stacco, contribuisce a disarticolare il tempo lineare, moltiplicando i presenti senza risolverli in una sintesi pacificata. In questo senso, il montaggio permette a Pasolini di sottrarsi tanto alla logica progressiva del racconto, quanto a una chiusura ideologica che egli continuava a scorgere nel (neo-)realismo letterario e cinematografico. Come si legge in *Osservazioni sul piano-sequenza*, il montaggio trasforma il presente in passato; è l'atto che consente di strappare alla dispersione dei vissuti individuali una configurazione possibile, pur senza cancellarne l'ambiguità. Il montaggio opera, come la morte sulla vita, una selezione retrospettiva che conferisce senso a gesti non più modificabili[16]. Ma in *Accattone* questa operazio-

15 Cfr. W. Hamacher, *Bogengebete*, in N. Haas, R. Nägele, H-J., Rheinberger (a cura di), *Aufmerksamkeit*, Isele, Eggingen 1998, pp. 11-43.
16 Cfr. P. P. Pasolini, *Osservazioni sul piano-sequenza*, in Id., *Empirismo eretico*, cit., pp. 1555-1561.

ne non si conclude in una sintesi definitiva; ogni gesto rimane sospeso tra il visibile e il perduto. I movimenti frammentari, gli spazi disgiunti, i volti irradiati da una luce senza redenzione compongono un campo di sopravvivenza in cui la morte non è evento terminale, bensì condizione immanente. Come i vari piani-sequenza sulla morte di Kennedy analizzati da Pasolini, anche le immagini di *Accattone* non cercano una verità unitaria, ma mettono in scena l'immedicabile incompiutezza di una vita. In questo modo, *Accattone* non solo racconta la vita di un sottoproletario, ma la trasfigura in un gesto cinematografico che prolunga il tempo della fine, rendendolo visibile nella discontinuità sensibile che struttura ogni immagine.

Virtualità negativa

In Pasolini, il gesto cinematografico resta sospeso, esposto come frammento che sopravvive alla propria possibilità di compimento. Come il presente della vita, che solo la morte può montare in un disegno significativo, anche i gesti filmici in *Accattone* abitano una soglia: quali tracce di un vivere già oltrepassato, scintille di un senso che non si lascia del tutto catturare. La sceneggiatura come opera "da farsi", il montaggio come diaframma che trasforma il presente in una rovina visibile, la sopravvivenza dei corpi e degli spazi in uno stato di sospensione – tutto concorre a delineare una poetica di una sopravvivenza irrealizzabile. Il cinema non redime il reale, non ricompone la dispersione dei suoi segni. Ne prolunga piuttosto l'ambiguità, ne custodisce la precarietà, ne espone la vocazione a una promessa che, proprio in quanto tale, resta sempre a venire.

In questa sopravvivenza, che si espone senza promettere salvezza, si può riconoscere quella dimensione che appartiene alle cose che "ci-non-sono": realtà che non si lasciano ridurre ai fatti compiuti del mondo, ma orientano con la loro presenza-assenza il pensiero e l'azione. Così il gesto cinematografico pasoliniano non si limita a rappresentare ciò che è, ma testimonia di ciò che resta indeterminato, ancora a venire. Il suo cinema non



Pier Paolo Pasolini,
Appunti per un'Orestiade africana
-
(1970)

annuncia un regno futuro, ma custodisce, nel qui e ora dell'immagine, l'urgenza fragile di ciò che «non è di questo mondo»[17] e tuttavia in esso incide – ciò che Pasolini chiamava il «non esistente significativo»[18].

Questo "non esistente" trova un corrispettivo formale nella centralità che Pasolini, negli ultimi anni, attribuisce alla pratica degli "appunti": forme aperte, frammenti esposti all'incompiutezza, come nel progetto di *Appunti per un'Orestiade africana* o nel postumo *Petrolio*.

Ma già in *Accattone* il montaggio rivela una poetica dell'appunto, in quanto ogni gesto, ogni spazio filmato sopravvive come traccia di un'azione non conclusa, come appello che prolunga il possibile senza chiuderlo. In questo senso, il cinema di Pasolini si dispone fin dall'inizio in quella dimensione che è stata descritta come «virtualità negativa»[19]: un'esposizione che non

17 G. Agamben, "Sulle cose che ci-non-sono", *Una voce*, 3 giugno 2024, https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-sulle-cose-che-ci-non-sono (consultato 28/04/2025).
18 P. P. Pasolini, *Teoria delle giunte*, in Id., *Empirismo eretico*, cit., p. 1627.
19 Cfr. C. Caradonna, *Narrative Catastrophe and its Aftermath: On the Potentiation of Notation as a Form of Negative Virtuality in Pier Paolo Pasolini's Work*, «EU-topías», vol. 27, 2024, pp. 133-147.

mira alla realizzazione di un'opera compiuta, ma che custodisce, nell'incompiuto stesso, la possibilità di un altro sguardo.

Anche nella traccia gestuale[20] che resta, quando nessun destinatario sembra più raccoglierla, si riconosce quella struttura di invocazione non esaudita che accompagna ogni presa di parola, ogni tentativo di dire o mostrare – nella misura in cui un gesto parla dall'interno di una distanza irriducibile, e proprio in questo scarto, in questa apertura senza garanzia, si mantiene vivo.

20 "Traccia" è qui usato in senso non tecnico, ma si può osservare che la sua accezione – come sopravvivenza di un gesto, esposizione di un'assenza – trova risonanze in Derrida, dove la traccia designa la non piena presenza costitutiva di ogni significazione. Cfr. J. Derrida, *Della grammatologia*, tr. it. di L. Balzarotti et al., Jaca Book, Milano 1969, pp. 17-140.