

**28 LUGLIO  
6 NOVEMBRE 2022**  
**Museo Nazionale  
di Matera  
Palazzo Lanfranchi**

**UNA MOSTRA DI  
NICOLA VERLATO**

**PIER PAOLO**

# Pasolini Hostia

*Mostra e catalogo a cura di*  
Lorenzo Canova  
Vittorio Sgarbi

*Progetto di allestimento*  
Luana Rocchetti

*con il Patrocinio di*

**Ministero della Cultura**  
Dario Franceschini,  
Ministro

Massimo Osanna  
Direttore Generale Musei

**Comitato nazionale per le  
celebrazioni del centenario della  
nascita di Pier Paolo Pasolini**  
Prof. Giulio Ferroni, *Presidente*

**La Quadriennale di Roma**  
Umberto Croppi, *Presidente*

**Museo Nazionale di Matera**

*Direttore*  
Annamaria Mauro

*Segreteria del Direttore*  
Lucia Marvulli

*Ufficio Mostre*  
Annamaria Mauro  
*con il supporto di*  
Laura D'Esposito e Silvia Padula,  
Tobia Loglisci, Ferdinando Copeta

*Ufficio Stampa e Comunicazione*  
Maria Carmela Stella

*Consulenza appalti pubblici e  
supporto specialistico gare*  
Monica Vassallo

*Si ringraziano*  
Personale AFAV:  
Donatella Cascione,  
Pietro Michele De Simmeo,  
Maddalena Falotico, Pasqua  
Lammino, Giuseppe Latorre,  
Anna Maria Moliterni, Maria  
Monte, Carmela Nicoletti,  
Giuseppe Paolicelli, Anna Maria  
Riefolo, Francesco Sannelli,  
Maria Teresa Toscano, Raffaele  
Vicenti, Anna Maria Zollino

Personale ALES:  
Anna Bitetti, Teodoro Comanda,  
Roberta Giuliani, Fabio Schiuma,  
Rocco Smaldone

**Associazione MetaMorfosi**

*Presidente*  
Pietro Folena

*Direttore Generale*  
Vittorio Faustini

*Ufficio mostre*  
Guido Iodice,  
*responsabile del progetto*  
Chiara Barbapiccola  
Elisa Infantino  
Giuliana La Verde

*Ufficio stampa e comunicazione*  
Maria Grazia Filippi

*Responsabile amministrativo*  
Antonio Opromolla

*Assicurazione*  
Rotas srl

*Trasporti e allestimento*  
Stella all in one, Matera

*Progetto grafico*  
4DRG, Roma

**Testi in catalogo**

Lorenzo Canova  
Vittorio Sgarbi  
Stefano Antonelli  
Umberto Croppi  
Giulio Ferroni  
Pietro Folena  
Miguel Gotor  
Gianluca Marziani  
Annamaria Mauro  
Duccio Trombadori  
Nicola Verlato

**Ringraziamenti**

Un ringraziamento speciale a

**The  
BA  
NK**  
Contemporary  
art  
collection



per i gentili prestiti di alcune opere  
in mostra.

Un sentito ringraziamento  
ad Antonio Genovese per la  
concessione delle fotografie di  
Rosario Genovese.

Un ringraziamento particolare a  
Intesa Sanpaolo per la concessione  
delle foto di Pier Paolo Pasolini  
dall'Archivio Publifoto.

Nicola Verlato ringrazia  
sentitamente l'artista e  
collaboratore Lorenzo Tonda.

patrocinio



media partner



organizzazione



Il legame tra Pier Paolo Pasolini e la Basilicata è ancora vivo nei cuori degli abitanti della nostra Regione, nonostante siano passati 58 anni da quando il grande regista scelse Matera come la sua Gerusalemme cinematografica, set principale per quel laico, eppure religiosissimo, capolavoro che è "Il Vangelo secondo Matteo". E, come è noto, non scelse la Città dei Sassi solo come sfondo, ma la fece entrare, viva, dentro il film, attraverso i suoi abitanti che divennero protagonisti dell'opera. Un doppio omaggio, quello di Pasolini, alla città-monumento e al suo popolo, che commuove e onora ogni lucano da allora.

Nicola Verlato, come noi, ama Pasolini e gli ha dedicato una serie di opere straordinarie, sia per la profondità dei richiami all'esperienza intensa della vita del regista, sia per l'esecuzione tecnica che, ne sono sicuro, lascerà stupefatti i visitatori.

L'attualità e la funzione strategica della Cultura, rivestono un ruolo primario negli obiettivi della nostra Regione, la cui finalità principale è quella della costruzione di un sistema culturale integrato, con un approccio sistemico innovativo. In questo percorso, una mostra di così grande spessore trova quindi una collocazione ideale, perché se da un lato dobbiamo considerare la cultura un "evento quotidiano" e non una serie di episodi sporadici, dall'altro i grandi eventi servono anche a illuminare i risultati ottenuti da una politica fatta ogni giorno sul territorio.

La Regione Basilicata non può quindi che essere orgogliosa di dare il suo contributo per ospitare questa mostra presso il Museo Nazionale di Matera, per celebrare Pasolini, ma anche il nostro territorio e la nostra gente da lui tanto amati.

**Vito Bardi**  
Presidente della Regione Basilicata

Questa mostra è frutto di una stretta collaborazione tra il Museo e il Comune di Matera, ed è stata possibile grazie al mecenatismo e all'organizzazione dell'Associazione MetaMorfosi presieduta da Pietro Folena.

Pier Paolo Pasolini scelse la Città dei Sassi per uno dei suoi più grandi capolavori, *Il Vangelo secondo Matteo*, film che con la sua intensità ha segnato un'epoca. La mostra raccoglie un insieme di opere straordinarie, create da Nicola Verlato, in grado di restituire al pubblico il costante riferimento di Pasolini in tutta la sua opera, ed in particolare nel *Vangelo*, all'arte figurativa e al paesaggio.

Il legame affettivo che Matera sente nei confronti di Pasolini, ininterrotto in questi quasi sessant'anni dalle riprese del *Vangelo*, è il motivo profondo che ha spinto l'Amministrazione a contribuire a questo progetto. Lo dobbiamo a Pasolini un grande omaggio nel centenario della sua nascita. Però non lo viviamo solo come un dovere nei confronti della sua memoria, ma come l'espressione di un profondo orgoglio per tutto ciò che siamo riusciti a costruire da allora, anche grazie alla scelta che Pasolini compì, dando a Matera l'occasione di diventare il set di un'opera d'arte cinematografica riconosciuta a livello mondiale.

Sull'onda di questo si continua a lavorare per fare del patrimonio culturale e creativo gli elementi fondamentali per la crescita dell'intera città.

**Domenico Bennardi**  
Sindaco di Matera

## I perché di una mostra

Nel centenario della nascita di Pier Paolo Pasolini è doveroso ricordare il legame tra il poeta, sceneggiatore, regista e intellettuale e la città dei Sassi. Il *Vangelo secondo Matteo*, con il suo persistente soffermarsi sul paesaggio dei Sassi di Matera, è il film che più di ogni altro ha fatto “vedere” la Basilicata quando era sconosciuta al mondo. L’idea iniziale di Pasolini era quella di ambientare la storia in Palestina, negli stessi luoghi, cioè, in cui Gesù aveva vissuto e predicato, ma dopo aver visitato la Terra santa il regista cambiò idea: quei posti erano “troppo contaminati dalla modernità”, incapaci di esprimere quello che lui aveva trovato nel Vangelo. Scelse l’Italia meridionale, e proprio in Basilicata gira il cuore del film, a Barile, Lagopesole e soprattutto a Matera. Proprio nella città dei Sassi l’autore riuscì a trovare – *oltre al paesaggio brullo* – anche quei volti intensi che parevano “scavati nel diamante e nel carbone” che andava cercando tra i contadini. Pasolini rimase affascinato dal patrimonio storico, artistico, urbanistico, architettonico e antropologico della città dei Sassi e la scelta di renderla protagonista di una storia universale, è dovuta al fatto che qui vi trovò non soltanto mura e pietre idonee a raccontare la vita del Cristo, ma vi trovò donne, uomini, bambini che lì, in quelle grotte, ancora vi vivevano. Colpito dalle condizioni in cui versavano i Sassi mentre erano oggetto dello svuotamento, il regista scelse di rappresentare una comunità sofferente. La mostra è stata realizzata in una delle aree più suggestive di Palazzo Lanfranchi, una delle sedi del Museo Nazionale di Matera, una teca nella teca, all’interno di spazi simbolo della città materana: la Sala Levi e la chiesa del Carmine. L’allestimento ha preso spazio in armonia con la materialità e la spazialità architettonica del complesso. La sequenza e la dilatazione di compressioni e dilatazioni spaziali si scioglie in un ambiente aperto ovvero il chiostro con giardino portando il visitatore in un percorso di luce e ombra, tra presente e passato, tra lo splendore delle opere e la luce dei grandi ambienti. Le opere esposte sono selezionate per rafforzare e materializzare il racconto che si sviluppa lungo l’esposizione e allo stesso tempo alcuni elementi sono riferiti al coinvolgimento del visitatore attraverso l’esperienza di visita. L’architettura di Palazzo Lanfranchi ha svolto un ruolo fondamentale, sottolineando l’importanza del percorso. Per tale motivo la strategia del percorso espositivo richiede una doppia attenzione: se, infatti, la creazione delle migliori condizioni di visibilità e di comprensione dei resti del passato è senz’altro una priorità, è stato altresì necessario definire uno spazio nuovo, in cui passato e presente convivono in un rapporto di reciproca valorizzazione. Pasolini nasceva a Bologna cent’anni fa, il 5 marzo 1922, e ancora oggi è forza del passato. Poeta, prosatore, giornalista, regista, contestatore, intellettuale, Pasolini era tante cose e, soprattutto un uomo ricco di contraddizioni.

Attaccato su diversi fronti quando era vivo, ha certamente lasciato un segno indelebile nella nostra cultura. Il centenario della sua nascita ci dà dunque l’occasione per riflettere sul valore sempre attuale delle opere che ci ha lasciato. Ricordare un artista di grande valore della nostra cultura è doveroso affinché il suo ricordo possa essere tramandato alle prossime generazioni.

**Annamaria Mauro**  
Direttore del Museo Nazionale di Matera

## Una disperata passione di essere nel mondo

La morte di Pier Paolo Pasolini, rimasta un giallo senza la verità, ma con molte verità parziali, tutte plausibili, fa parte inscindibilmente della sua arte. In qualche modo stava già dentro *Una vita violenta*. Il corpo, di cui coltivava la cura, cercava nei corpi giovani e nervosi dei ragazzi della notte, nell'amore carnale per gli ultimi, di placare la sua ansia, di temperare la propria infelicità e di affermare quelle verità che il conformismo borghese comprimeva nelle sue leggi moralistiche e quindi amorali.

Recarsi oggi all'Idroscalo, a Ostia, è una specie di viaggio nel tempo. Un cancello apparentemente chiuso, bloccato da una catena e da un lucchetto aperto, con un cartello su cui è scritto "siete pregati di rimettere la catena come l'avete trovata", conduce nella riserva della LIPU, visitabile prenotando delle guide. Una specie di sconsolata *via crucis*, lungo la quale sono riportate frasi di Pasolini, conduce a un monumento astratto, vuotamente retorico, che si sarebbe potuto fare indifferentemente per onorare le vittime di mafia oppure quelle di un'alluvione. Non c'è traccia del vero Pasolini, della densità drammatica della sua vita, della sua poetica, dell'amore sociale che ha segnato la sua esistenza, del suo *Vangelo secondo Matteo* – che celebriamo con la mostra al Museo Nazionale di Matera – delle *Ceneri di Gramsci...* chi ha pensato frettolosamente e burocraticamente a quest'omaggio non aveva avuto il tempo di riflettere, o non aveva voluto farlo, sulla morte di Pasolini.

Per la mia generazione – sono nato nel 1957 – Pasolini è stato l'interprete di una crisi più profonda della civiltà, e dell'uomo, e ci ha condotto, anche attraverso Antonio Gramsci, e il modo in cui lo ha letto, a non essere conformisti, moralmente e intellettualmente pigri, a cercare nella lotta delle idee, condotta con passione, fino all'estremo, il sentimento stesso della vita, per il quale vale la pena vivere. Ricordo, grazie alla visione illuminata di Gianni Borgna, la Festa della Federazione Giovanile Comunista Italiana alla Terrazza del Pincio – FGCI che dirigeva a Roma –, in cui Pasolini intervenne, pochi mesi prima di essere assassinato, riconciliandosi (o conciliandosi?) con un mondo, quello del PCI, che negli anni Cinquanta lo aveva allontanato, e con cui aveva conservato un rapporto di odio e amore. Pasolini era un comunista dissidente (così come lo definì Giorgio Galli), eretico, secondo le sue stesse parole. Così aveva un rapporto di odio e amore anche con i giovani delle proteste del 1968, ai quali aveva duramente spiegato che i poliziotti erano lavoratori e figli del popolo. Quando, militante e poi dirigente dei giovani comunisti, ne divenni segretario nazionale nel 1985, decidemmo di dedicare la prima festa nazionale di una nuova FGCI che si proponeva di essere controcorrente e critica negli anni Ottanta, quando l'ideologia liberista diventava travolgente, a Pier Paolo Pasolini. "Una disperata passione di essere nel mondo", si chiamò quell'evento,

citando *Le ceneri di Gramsci*, nel decennale della scomparsa dell'intellettuale friulano. Si trattava di una forma intuitiva, viscerale, forse sentimentale, di dire che per stare nel mondo, e per provare a cambiarlo, occorre una "disperata passione", l'incontro tra il pessimismo della ragione, che ti porta a una consapevolezza disperata, e l'ottimismo della volontà, in cui la passione è la forma possibile della speranza.

Quell'evento fu accompagnato da polemiche, tese a rappresentare Pasolini come un nostalgico passatista, e non come il più potente critico della modernizzazione capitalistica, in un paese di culture rurali e di dialetti così ricchi, e soprattutto della modernizzazione nella forma dell'urbanizzazione speculativa delle nostre città.

In occasione del centenario della nascita, le celebrazioni di Pasolini fioccano. È comunque un bene, malgrado tante interpretazioni superficiali o conformiste dello spessore di quest'uomo straordinario. L'idea di metterne in scena la morte, elaborata negli anni da Nicola Verlato – anche lui proveniente da quelle terre del Nordest, cariche di visioni e di sogni, talvolta di un po' di "follia" – mi ha conquistato, nell'attimo stesso in cui al Mart di Rovereto, grazie a Vittorio Sgarbi, ho visto la grande pala del ritrovamento del corpo di Pasolini, esposta in dialogo (e in qualche modo ispirata alla stessa costruzione pittorica) col *Seppellimento di Santa Lucia* di Caravaggio. La potenza espressiva del pennello di Verlato, e prima ancora del suo disegno, la forza potente del corpo (con la grande lezione michelangiolesca così evidente), la costruzione simbolica delle sue opere, le citazioni dei riferimenti culturali e sentimentali di Pasolini, sono stati uno choc. Così ho conosciuto questo artista, la sua *visione* di un Mausoleo da realizzare all'Idroscalo di Ostia, che è stata poi trasformata in un modello in mostra, il progetto di altre tele che completassero il ciclo della morte di Pasolini. Così, dopo l'idea di collocare queste opere – pitture, sculture, disegni, modelli digitali – alle Terme di Diocleziano, in un contesto prossimo alle notti di Pasolini, quando incontrava i ragazzi di vita in Piazza dei Cinquecento, con un grandissimo successo di pubblico e di critica, il viaggio continua, grazie alla disponibilità dell'arch. Annamaria Mauro, Direttrice del Museo Nazionale di Matera, a Palazzo Lanfranchi, dialogando con i Sassi, che dal Museo godono di affacci meravigliosi, e con l'incredibile vicenda creativa e umana della mobilitazione di popolo nella preparazione del capolavoro di Pasolini uscito nel 1964. I Sassi sono la nostra Gerusalemme. E c'è una palese relazione tra le immagini di quel popolo attore e quelle delle donne e degli uomini che entrano nella sinfonia artistica di Verlato. Così come è emozionante immaginare una conversazione tra il telero di Carlo Levi, esposto nelle sale, e Pier Paolo Pasolini, attraverso le visioni di Verlato.

La disponibilità entusiasta del Museo Nazionale di Matera e il sostegno delle istituzioni locali hanno reso possibile questa edizione della mostra. Vittorio Sgarbi, che in qualche modo ha generato questo progetto, e Lorenzo Canova hanno accettato di curare questo evento, dando ad esso un forte rigore culturale. Le foto di Rosario Genovese del set del *Vangelo*, gentilmente offerte dai suoi eredi, creano una connessione speciale con la città. Il sostegno di Umberto Croppi, presidente della Quadriennale e di Giulio Ferroni, che guida il Comitato nazionale del centenario della nascita di Pasolini, hanno dato un carattere eccezionale a questo evento, che così si configura come una delle manifestazioni più importanti nell'ambito del centenario.

Sono orgoglioso che MetaMorfosi – l'Associazione che con Vittorio Faustini ho fondato nel 2009 – conosciuta in Italia e nel mondo per le mostre di grande rigore scientifico e di forte attenzione "popolare", nel far arrivare l'arte a tutte e a tutti, da quelle sui grandi maestri del Rinascimento e del Sei-Settecento a quelle sul Novecento e, più recentemente, sui nuovi maestri dell'arte urbana, oggi sostenga un artista, come Verlato, che l'Italia dovrebbe riconoscere come uno dei più grandi e anticonformisti artisti viventi, e produca un evento assolutamente nuovo, con opere realizzate per l'occasione.

Ho la convinzione che, anche attraverso la narrazione di Verlato, una giovane generazione possa scoprire la fecondità e la struggente contemporaneità di Pier Paolo Pasolini, e della sua disperata passione di essere nel mondo.

**Pietro Folena**  
Presidente di MetaMorfosi

# Martyrium

Lorenzo Canova

## 1. Memoria in forma di mostra

*Hostia* nasce 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, uno dei maggiori intellettuali italiani e internazionali del Ventesimo secolo.

Questa mostra, ideata da Nicola Verlato come un'ampia installazione unitaria, è sviluppata intorno a un'idea di figurazione che trova risponderne profonde 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 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<sup>1</sup>.

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 e che oggi si concretizza in modo più completo nella grande mostra dove l'artista entra con efficacia e rispetto in dialogo con gli spazi carichi di storia e di suggestioni di Palazzo Lanfranchi, in quella Matera dove Pasolini ha scelto di ambientare una parte importante del suo *Il Vangelo secondo Matteo*.

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 nel luogo del suo assassinio.

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.

Nel grande complesso di *Hostia* le arti visive si legano così all'architettura e alla musica in un'elegia maestosa 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.

Questo mausoleo grandioso e (per ora) ideale, una vera e propria *memoria* (nel senso antico del termine), entra dunque in un dialogo esplicito con la visione di Pasolini che, a prima vista, sembrerebbe molto lontana dall'idea di ogni possibile monumentalismo.

Infatti, i fili che connettono Pasolini e Verlato sono molti e più fitti di quanto non si immagini, a partire proprio da quell'idea di tradizione che per entrambi gli autori vuol dire combattere ogni forma di sterile tradizionalismo per costruire il nuovo su una visione viva e sperimentale.

Un dato comune è l'amore, ad esempio, per la grande storia dell'arte che torna a essere un linguaggio vivo nelle immagini filmiche di Pasolini e nell'opera di Verlato, entrambi attenti a recepire le suggestioni dei maestri del passato senza nostalgie ma con l'intento di creare qualcosa di realmente "rivoluzionario".

I due autori sono, non a caso, uniti da un'attenzione comune alla fusione di linguaggi diversi, alla ricerca di strumenti e forme espressive che coincidono in una sorta di possibile opera "totale": la letteratura (poesia e prosa), la pittura e il cinema per Pasolini; ancora la pittura, la scultura, l'architettura, la musica e l'animazione per Verlato.

Quest'ultimo, non casualmente, indaga da anni su una visione allargata della pittura che sconfinava in una dimensione installativa nella creazione di veri e propri ambienti immersivi.

In questo senso, Verlato si pone in diretto rapporto con esperienze centrali nella storia di questa linea dell'arte contemporanea, in una lunga vicenda che in realtà parte dalle decorazioni di spazi progettati *ex novo* dagli artisti con dipinti, stucchi e partiture architettoniche (come accadeva ad esempio in molte chiese rinascimentali e barocche) e arriva agli ambienti spaziali di scultori come Mario Ceroli o Gino Marotta, che si servono di vocaboli iconici nella visione espansa della loro opera.

Va notato che, nella concezione di un'opera aperta allo spazio della vita, Gino Marotta ha avuto anche delle eccezionali collaborazioni in campo teatrale con (tra gli altri) Carmelo Bene e che, similmente, Mario Ceroli ha lavorato proprio con Pasolini realizzando le strutture sceniche e i simboli dello spettacolo teatrale *Orgia* del 1968-1969<sup>2</sup>. Nello sviluppo di queste ricerche, Verlato sperimenta da anni le possibilità di fondere la pittura e la scultura alle nuove tecnologie, attraverso le possibilità offerte dalla progettazione in 3D, che usa da trent'anni, nella creazione di veri e propri ambienti in cui si uniscono pittura, scultura, proiezioni e sconfinamenti digitali e che ha visto l'artista impegnato anche in progetti di realtà aumentata.

Questo aspetto era peraltro già evidente nell'installazione di Verlato *Brian Jones Just Before Dying*, forse l'opera più interessante della Quadriennale di Roma del 1996 e in un'altra installazione dedicata a James Dean esposta nel Padiglione Italia nella Biennale di Venezia del 2009<sup>3</sup>.

Come ha dichiarato Verlato in un'intervista, la raffigurazione di questi personaggi famosi nel momento della loro morte intende essere «una celebrazione di quelle figure e del sistema che le ha generate. Voglio rappresentare il momento in cui le cose si spostano da un piano dell'esistenza ad un altro, quello mitologico [...]. Il mio metodo di lavoro consiste nel raccogliere quella massa di dati accumulati dagli individui su un determinato soggetto. Poi li trasformo in un modello, produco cioè una metafisica "al contrario": ricavo l'idea di un soggetto a partire dalle sue varie manifestazioni concrete. È una metafisica dell'ovvio perché sono in realtà affascinato dalle stesse cose che interessano a tutti, quelle cioè che disseminano il maggior numero di tracce nei media e nell'immaginario collettivo: James Dean, Fifty Cent o quant'altro sono delle nuvole fenomeniche-mitologiche, cariche di informazioni e pronte per essere organizzate in modelli [...]. James Dean è morto giovane e bellissimo e la sua figura si è stagliata incorrotta nello spazio della nostra immaginazione, mentre 50 Cent deve la sua fortuna



ad una presunta sparatoria di cui sarebbe stato vittima e che gli ha permesso di attirare l'attenzione di EMINEM. Se questo sia vero o meno, non mi riguarda. A interessarmi è invece la narrativa del martirio»<sup>4</sup>.

Come si vedrà è proprio la costruzione di una grande narrativa del martirio a strutturare anche il progetto dedicato a Pasolini, un eroe classico e tragico e, allo stesso tempo, un martire laico del Novecento, degno di essere celebrato con il grande mausoleo ideato da Nicola Verlato.

## 2. Più moderno di ogni moderno

A questo punto, le tangenze tra Pasolini e Verlato si comprendono meglio ripensando al rapporto speciale che il poeta ha avuto con le arti visive, che nel suo caso avrebbero titolo per essere definite "arti figurative" a tutti gli effetti.

È ben noto, infatti, l'amore di Pasolini per la pittura che, con alcune pause, portò avanti per tutta la vita. 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»<sup>5</sup>.

Pasolini non ebbe però mai l'ambizione di diventare un pittore professionista, anche se non mancò di parlare pubblicamente di questa sua passione e di pubblicare alcuni suoi disegni, arrivando a progettare con dei fumetti la sceneggiatura del cortometraggio *La terra vista dalla Luna*<sup>6</sup>.

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 impulso plastico dell'autore, la sua fame di solidità figurativa che in quei lavori non poteva certo placarsi.

Qui nasce l'interesse dello scrittore per il cinema, anche se (come ha scritto ancora Galluzzi) sarebbe però fuorviante vincolare «l'attività grafico-pittorica di Pasolini al lavoro di regista cinematografico [...]. In questa prospettiva, la fittissima attività disegnativa degli anni Quaranta si qualificerebbe come una sorta di tirocinio nel laboratorio dell'immagine, mentre la ripresa degli anni Sessanta sarebbe una conseguenza della riscoperta dell'immagine operata attraverso il cinema – che, effettivamente, il poeta considerò sempre come un'attività "pittorica" [...]. Nel suo caso, piuttosto, fu la pittura (come categoria del pensiero più che come effettiva esperienza del dipingere) che proiettò la sua ombra protettiva e ingombrante sul cinema»<sup>7</sup>.

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 al centro di ogni prospettiva»<sup>8</sup>.

In questo modo, grazie anche all'aiuto di un grande direttore della fotografia come Tonino Delli Colli, le immagini del regista erano sempre pensate «come se l'obiettivo si



muovesse su loro come sopra un quadro»<sup>9</sup> concependo sempre il fondo come il fondo di un quadro, come uno scenario, "aggredito" sempre frontalmente, con le figure che si muovono in maniera simmetrica, senza un accavallarsi di primi piani e di campi lunghi. La lettura delle pagine dove Pasolini distilla tutta la potenza del suo messaggio visivo, aiuta allora a comprendere meglio il suo cinema, fino ad arricchire la nostra stessa percezione della città e dell'architettura: «le figure in campo lungo sono sfondo e le figure in primo piano si muovono in questo sfondo, seguite da panoramiche, ripetute, quasi sempre simmetriche, come se io in un quadro – dove, appunto, le figure non possono essere che ferme – girassi lo sguardo per vedere meglio i particolari. Sicché la mia macchina da presa si muove su fondi e figure sentiti sostanzialmente come immobili e profondamente chiaroscurati»<sup>10</sup>.

In un altro appunto dello stesso diario, Pasolini chiariva ulteriormente la sua poetica figurativa: «lo cerco la plasticità, soprattutto la plasticità dell'immagine, sulla strada mai dimenticata di Masaccio: il suo fiero chiaroscuro, il suo bianco e nero – o sulla strada, se volete, degli arcaici, in uno strano connubio di sottigliezza e di grossezza. Non posso essere impressionistico. Amo lo sfondo, non il paesaggio. Non si può concepire una pala d'altare con le figure in movimento. Detesto il fatto che le figure si muovano»<sup>11</sup>. 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, all'amore per Roma, al suo vagare incessante ai limiti estremi della città 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 civiltà sepolta. / Mostroso è chi è nato / dalle viscere di una donna morta. / E io, feto adulto, mi aggiro / più moderno di ogni moderno / a cercare i fratelli che non sono più»<sup>12</sup>.

Questi versi erano citati dallo stesso Pasolini in uno dei suoi *Dialoghi* con i lettori di "Vie Nuove" del 18 ottobre 1962, in cui lo scrittore difendeva il suo uso della musica classica nei film e, più in generale, il suo amore per la grande tradizione italiana ed europea, con parole che sembrano anticipare di vent'anni quel contesto di recupero, di nuovo interesse per il passato (usato per creare un'arte comunque sperimentale) e quell'amore per le "contaminazioni" (termine adottato dallo stesso Pasolini) tra i diversi aspetti della cultura "alta" e della cultura "bassa" che saranno poi tipici di una certa visione "postmoderna": «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 rivoluzione può salvare la tradizione [...] mi lasci amare Masaccio e Bach, e detestare la musica sperimentale e la pittura astratta»<sup>13</sup>.

Del resto, come abbiamo visto, l'amore di Pasolini per la pittura fiorentina tra Tre e Quattrocento ha 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'»<sup>14</sup>.

Come sappiamo, nel rovente dibattito di quegli anni, Pasolini era completamente 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»<sup>15</sup>.

Le dichiarate simpatie di Pasolini, con interessi spesso prossimi a quelli del suo amico Alberto Moravia, 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, molti di loro elencati per la sua raccolta ideale («la mia collezione di quadri che amo ancora») ne *Il mio desiderio di ricchezza*<sup>16</sup>.

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): «... 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»<sup>17</sup>.

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 sperimentismi" che hanno superato la sua modernità del secolo scorso per parlare ancora oggi alle generazioni più giovani del Ventunesimo secolo.

In questo senso la sua posizione potrebbe essere avvicinata, ad esempio, a quella di Giorgio de Chirico nelle sue, non troppo dissimili, polemiche antimoderniste, particolarmente intense a partire dagli anni Quaranta, ma capace anch'egli di superare il suo tempo e di parlare ai nostri giorni influenzando centinaia di artisti, in particolare dagli anni Sessanta a oggi.

Non a caso, proprio sull'artista della Metafisica, Verlatto ha dichiarato: «de Chirico ha attraversato tanti periodi. Quello iniziale Metafisico. Negli anni Venti ha invece cercato di avvicinarsi a un classicismo Rinascimentale, poi pian piano è diventato un de Chirico addirittura barocco, che si è spinto a dipingere addirittura battaglie. Sicuramente non mi ispirò alle sue battaglie, alle rappresentazioni di cavalli, ma vedo in lui un artista che ha iniziato il secolo con delle visioni sospese e poi ha saputo attraversarlo e tornare alla centralità del dipingere in termini pieni, includendo immagini, che non voglio definire aggressive, ma di sicuro molto cariche, in cui non manca davvero nulla»<sup>18</sup>.

Nicola Verlatto sembra avere raccolto il testimone di queste grandi personalità dando un contributo di grande potenza creativa che rompe il muro di quello che può essere definito l'attuale e piuttosto stanco panorama neoconcettuale, con tutte le sue estensioni che vanno dall'arte oggettuale alla pittura, e di avere trovato il modo di essere pienamente contemporaneo con un linguaggio davvero innovativo. L'artista,



difatti, sulla scia di Pasolini, riesce a strappare ai tradizionalisti il monopolio della tradizione (della grande arte dei secoli passati) e, nello stesso tempo, mette di nuovo in seria discussione la tradizione della modernità, la discendenza di una certa visione di avanguardia che oggi ha perso l'innegabile forza innovativa di un tempo, ma che oggi è purtroppo diventata, irrimediabilmente, il nuovo accademismo del Ventunesimo secolo, come del resto, in qualche modo, Pasolini stesso aveva previsto descrivendo gli sterili tentativi artistici di Pietro nel film e nel libro *Teorema*<sup>19</sup>.

Come ha dichiarato ancora Verlatto: «utilizzo strutture compositive classiche per narrare e rappresentare temi che non sono necessariamente classici [...]. Non amo la nostalgia e non voglio fare opere nostalgiche. Narrazioni attuali possono, infatti, ambire ad essere formalizzate entro strutture compositive classiche. Vedo il classicismo come lo stile per eccellenza anche per tematiche contemporanee. C'è poi una sorta di esigenza, di volontà di aggredire visivamente lo spettatore, nello stesso modo in cui io lo sono stato dalla bellezza della pittura rinascimentale»<sup>20</sup>.

Come si può notare, sono molti i punti di contatto tra la visione di Verlatto e il legame di Pasolini con la tradizione; e, inoltre, non a caso, uno dei tratti salienti dell'insoddisfazione di Pietro (dove forse è contenuto anche un velato e derisorio riferimento autobiografico ai tentativi pittorici del poeta) è dovuto alla «scontentezza e alla delusione che gli danno i suoi disegni»<sup>21</sup>.

Difatti, è proprio sulla saldezza della tecnica disegnativa che si fonda tutto il sistema costruttivo di Verlatto, in una qualità che parte dal dato grafico e si allarga alla pittura, alla scultura, all'architettura e al lavoro digitale in 3D.

In quest'ottica si comprende meglio un certo "michelangioloismo" dell'opera di Verlatto, evidente in molte sue figure e nelle anatomiche, ad esempio, del fregio disegnato di questa mostra (dove, tuttavia, si palesano anche altri riferimenti, da Leonardo a Géricault fino a Sartorio), in un dialogo con quello che Pasolini riteneva fosse il Manierismo: «quello che io ho in testa come visione, come campo visivo, sono gli affreschi di Masaccio, di Giotto – che sono i pittori che amo di più, assieme a certi manieristi (per esempio il Pontormo)»<sup>22</sup>.

Non a caso Pasolini userà (auto)ironicamente lo stesso Pontormo e Rosso Fiorentino nei *tableaux vivants* de *La Ricotta* dove le *Deposizioni* dei due maestri sono oggetto di quella citazione letterale che l'autore dichiarava esplicitamente di voler evitare, ma che diventano uno strumento finemente polemico in un film dedicato al cinema, ricco di rimandi e di rispecchiamenti, dove il regista Orson Welles recita i versi dello stesso Pasolini tenendo in mano il libro di *Mamma Roma*.

Va quindi sottolineato che Verlatto ha inserito Orson Welles come regista della grande composizione del suo recente telero *Il ritrovamento del corpo di Pasolini*, quadro che, come si vedrà, si fonda su un esplicito omaggio al *Seppellimento di Santa Lucia* di Caravaggio, il capolavoro che, nelle figure dei due becchini, vede il pittore lombardo in diretto rapporto con le figure "titaniche" di Michelangelo Buonarroti.

### 3. Nel profondo di Hostia

Questa mostra ha una lunga storia e nasce oltreoceano, quando ancora Nicola Verlatto viveva a Los Angeles e aveva cominciato a ideare il primo nucleo di opere che, in forme diverse, danno forma all'installazione di Palazzo Lanfranchi.



Dopo i primi studi e le prime idee preparatorie, Verlato nel 2014, ha dipinto infatti il primo quadro di questa serie, la grande tela monocroma di *Hostia* 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<sup>23</sup>.

Va ricordato anche che un primo abbozzo del progetto odierno è stato presentato già nella prima mostra personale di Verlato *Hostia* (a cura di Alberto Zanchetta) al Museo di Lissone nel 2014<sup>24</sup>.

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.

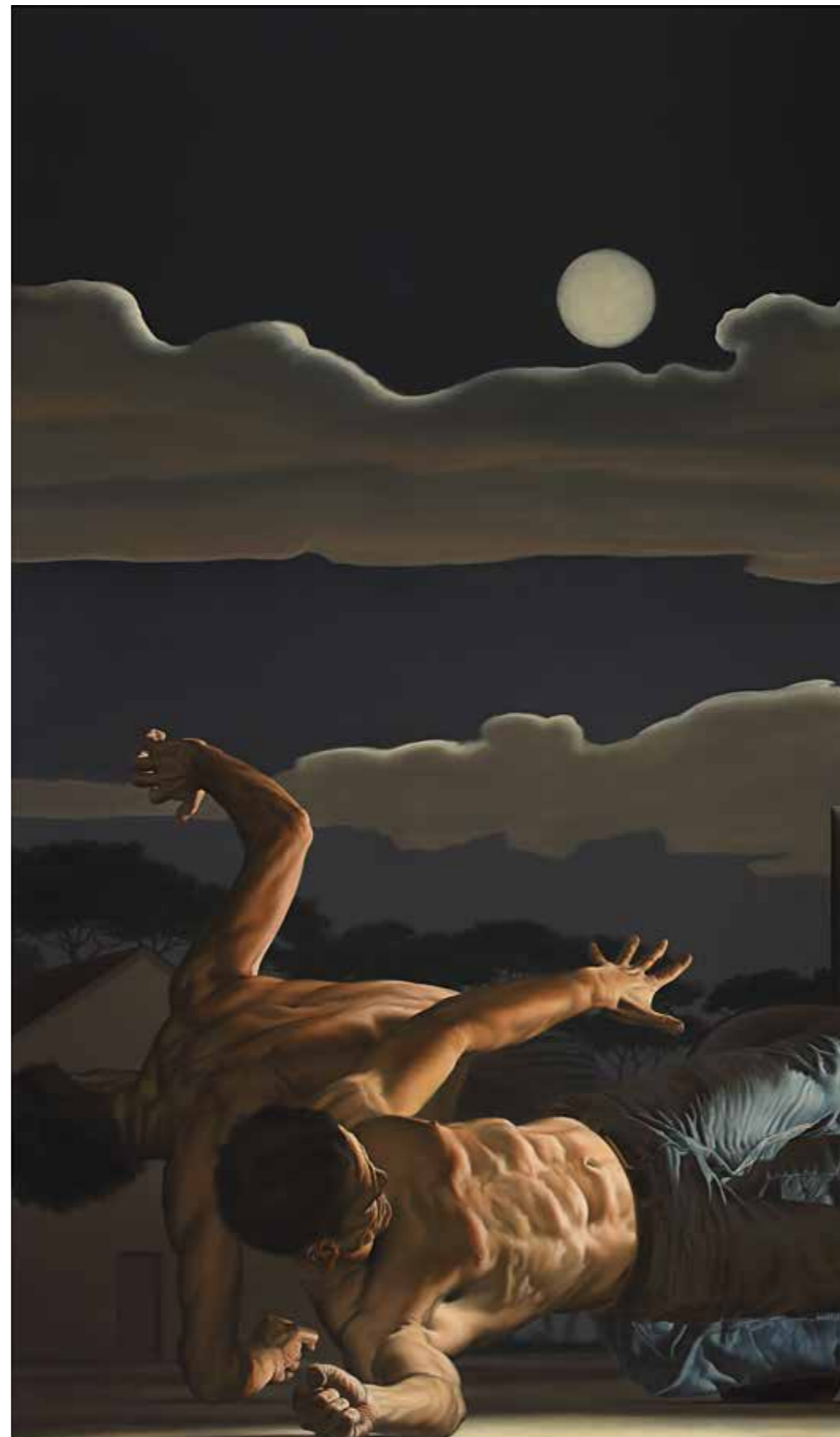
In questo senso il dialogo di Verlato con Pasolini si fa ancora più serrato, vista la violenza e il senso di morte che ricorrono nei romanzi e nella produzione filmica di quest'ultimo, da *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* a *Petrolio*, da *Accattone* e *Mamma Roma* fino a *Salò o le 120 giornate 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 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»<sup>25</sup>.

In questo senso le parole fortemente critiche di Pasolini contro il consumismo, il nuovo "modo di produzione" di beni di "funzione edonistica" e una "nuova cultura" distruttiva delle culture precedenti, in una mutazione antropologica dell'uomo, sembrano riecheggiare nella parte bassa del quadro dove Verlato 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<sup>26</sup>.

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 Verlato 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.<sup>27</sup>

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 dei borghi dimenticati sugli appennini.

Il legno, un materiale apparentemente povero, esalta invece la figura dello scrittore nella sua discesa agli inferi della poesia. Pasolini così non è poi troppo lontano da Croniamantal, *Il poeta assassinato* di Guillaume Apollinaire, il cui monumento funebre è una statua fatta di nulla, come la poesia e come la gloria, un buco nel terreno che ha la sua forma, una profondità piena del suo fantasma<sup>28</sup>.

A tutti e due i poeti spetta un'apoteosi dopo la morte, ma il monumento al poeta assassinato di Verlato, che dialoga a suo modo con le ombre e con gli spettri del passato, prende una forma concreta e plastica, come plastica era la visione di Pasolini a cui è dedicato.

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, Verlato 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 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 dal 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 Stefano e Lorenzo 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<sup>29</sup>.

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 Ca-

ravaggio 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: e 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»<sup>30</sup>.

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 la sua eredità polimorfica, complessa e, talvolta, contraddittoria, come quella di moltissimi grandi autori<sup>31</sup>.

Verlato ha ideato dunque uno spazio sacrale che trova una degna collocazione a Palazzo Lanfranchi e nella Chiesa di Santa Maria del Carmine.

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<sup>32</sup>.

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<sup>33</sup>.

Qualcosa di affine, del resto, avviene anche nelle recenti opere dedicate da Verlato alla morte di Yukio Mishima, il ciclo *Mishima's Seppuku* del 2021, in cui il suicidio rituale dello scrittore giapponese sembra sancire simbolicamente una simile impossibilità.

Tuttavia, la discesa agli inferi Pasolini, 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<sup>34</sup>.

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 «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»<sup>35</sup>.

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 affollavano, 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 lo stesso Caravaggio insieme a 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 nelle vesti dell'alter ego di Pasolini.

Il regista 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 caratterologia mortuaria di cui, come si è visto, il poeta parla a proposito di Caravaggio.

Come ha dichiarato ancora Verlato, nelle sue opere non è «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»<sup>36</sup>.

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 osservatori di quei 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, con lo stesso gesto, si rivolge a Lazzaro facendolo risorgere dai morti nel grande quadro della *Resurrezione di Lazzaro* di Messina.

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»<sup>37</sup>.

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 Verlatto 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: Pier Paolo Pasolini e Nicola Verlatto si incontrano così nello spazio 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 ferocia del mondo.

<sup>1</sup> Come ha scritto Ugo Casiraghi «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?» (Introduzione a P.P. Pasolini, *Accattonne, Mamma Roma, Ostia*, Milano 1993, p. 19).

<sup>2</sup> Su *Orgia* è utile la pagina web dell'Archivio del Teatro Stabile di Torino: <https://archivio.teatrostabiletorino.it/occorrenze/169-orgia-1968-69> (ultimo accesso 13 marzo 2022).

<sup>3</sup> Alla Quadriennale romana del 1996 Verlatto era stato invitato da Duccio Trombadori. Cfr. *XII Quadriennale. Italia 1950-1990*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni, Ala Mazzoniana, Stazione Termini, settembre-novembre 1996, Roma 1996, p. 215; *Padiglione Italia: collaudi. Omaggio a F.T. Marinetti*, catalogo della mostra di Venezia, La Biennale di Venezia, 53. Esposizione Internazionale d'Arte, Padiglione Italia, giugno-novembre 2009, a cura di Luca Beatrice e Beatrice Buscaroli, Cinisello Balsamo 2009.

<sup>4</sup> N. Verlatto nell'intervista in <https://collectorsclub.forumfree.it/?t=68602126> (ultimo accesso 13 marzo 2022).

<sup>5</sup> F. Galluzzi, *Perché i poeti amarono 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, Roma 2002, pp. 213-221 (cit. da p. 213), ivi cfr. le note per una più ampia bibliografia su Pasolini pittore.

<sup>6</sup> Cfr. F. Galluzzi 2002, pp. 214-215. Sul rapporto tra Pasolini e la pittura si veda anche L. Canova, *Visione romana. Percorsi incrociati nell'arte del Novecento*, Pisa 2008, pp. 13-40.

<sup>7</sup> F. Galluzzi 2002, p. 215.

<sup>8</sup> P.P. Pasolini, *Diario al registratore*, in P.P. Pasolini 1993, p. 386.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> P.P. Pasolini 1993, pp. 386-387.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 392.

<sup>12</sup> P.P. Pasolini, *Le poesie di "Mamma Roma"*, in P.P. Pasolini 1993, p. 401 (ed. orig. Milano 1962), poi pubblicato, con qualche variante, in *Poesia in forma di rosa*, Milano 1964 (ed. consultata P.P. Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie*, 2 voll., I, Milano 1993, a cura di G. Chiarocossi e W. Siti, pref. di G. Giudici, p. 619).

<sup>13</sup> P.P. Pasolini, *...una forza del passato...*, in P.P. Pasolini, *I dialoghi*, pref. di G.C. Ferretti, a cura di G. Falaschi, Roma 1992, pp. 309-310 (pubblicato la prima volta su "Vie Nuove", n. 42, 18 ottobre 1962)

<sup>14</sup> Cfr. G. Jori, *Pasolini*, Torino 2001, p. 8; P.P.

Pasolini, *Mamma Roma. La prima sceneggiatura*, in P.P. Pasolini 1993, p. 240.

<sup>15</sup> P.P. Pasolini, *Pittura contemporanea. Risposta ad un insoddisfatto*, in P.P. Pasolini 1992, pp. 315, 224 (prima ed., "Vie Nuove" 47, 22 novembre 1962; 1,



4 gennaio 1962). Per l'avversione di Pasolini alle esperienze d'avanguardia cfr. *Picasso*, in *Le ceneri di Gramsci* (cfr. *Bestemmia*, I, pp. 189-197); G. Jori 2001, p. 60; A. Merjian, *Against the Avant-Garde*. Pier Paolo Pasolini, *Contemporary Art and Neocapitalism*, Chicago and London 2020.

<sup>16</sup> P.P. Pasolini, *Il mio desiderio di ricchezza*, in *La ricchezza* (1955-59), in *La religione del mio tempo*, Milano 1961 (ed. consultata *Bestemmia* cit., I, p. 456).

<sup>17</sup> P.P. Pasolini 1992, p. 316. Per la presentazione di Pasolini della mostra *Venti disegni di Renate Guttuso*, Galleria La Nuova Pesa, Roma 1962 cfr. P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo primo, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano 1999, pp. 2380-2390. Il sodalizio venne interrotto dalle divergenti posizioni sulle lotte del movimento studentesco del 1968, appoggiato da Guttuso e rifiutato, com'è noto, da Pasolini: cfr. F. Carapezza Guttuso, *La Roma di Guttuso*, in *Guttuso 1912-2012*, a cura di F. Carapezza Guttuso, E. Crispolti, catalogo della mostra di Roma, Complesso del Vittoriano, ottobre 2012-febbraio 2013, Milano 2012, p. 53. Sulla mostra di Guttuso presentata da Pasolini alla Galleria La Nuova Pesa di Roma cfr. anche *Una storia nell'arte. I Marchini tra impegno e passione*, a cura di F. Benzi, A. Colasanti, F. Matitti, I. Tomassoni, catalogo della mostra di Roma, Accademia Nazionale di San Luca, gennaio-aprile 2022, Roma 2022.

<sup>18</sup> N. Verlatto nell'intervista di R. Salvadei del 4 giugno 2021 *L'arte di Nicola Verlatto, tra pittura figurativa e tecnologie avanzate* in <https://artemagazine.it/2021/06/04/l-arte-di-nicola-verlatto-tra-pittura-figurativa-e-tecnologie-avanzate-intervista/> (ultimo accesso 13 marzo 2022).

<sup>19</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Teorema*, Milano 1999 (prima ed. 1968) pp. 142-148, 153-154.

<sup>20</sup> N. Verlatto nella citata intervista di R. Salvadei.

<sup>21</sup> P.P. Pasolini 1999, p. 142. Cfr. F. Galluzzi 2002, p. 217; A. Merjian 2020, pp. 47-56.

<sup>22</sup> P.P. Pasolini 1993, p. 386. Va notato che Verlatto combina, tra i vari riferimenti, elementi michelangeloeschi, suggestioni dalle opere di Pontormo e Rosso Fiorentino, che Antonio Pinelli ha collegato alla stagione dello "sperimentalismo anticlassico", e dalle opere della generazione in cui ancora Pinelli vede la maturazione del Manierismo vero e proprio (cfr. A. Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino 1993).

<sup>23</sup> Sul murale *Hostia* di Verlatto cfr. <https://www.ecomuseocasilino.it/percorsi/item/hostia-mural-di-nicola-verlatto/> (ultimo accesso 7 marzo 2022).

<sup>24</sup> Per la mostra *Hostia* al Museo di Lissone cfr. <https://www.comune.lissone.mb.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/5687> (ultimo accesso 10 marzo 2022).

<sup>25</sup> N. Verlatto nella citata intervista di R. Salvadei.

<sup>26</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Lettera luterana a Italo Calvino* («Il Mondo», 30 ottobre 1975), in P.P. Pasolini, *Lettere luterane*, Torino 1976, p. 183.

<sup>27</sup> Non a caso uno dei modelli di questo cenotafio

è il Tempietto 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.

<sup>28</sup> Cfr. G. Apollinaire, *Le poète assassiné* (prima ed. L'Édition, "Bibliothèque de Curieux", Paris 1916), [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/apollinaire/apollinaire\\_poete-assassine#le-poete-assassine](https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/apollinaire/apollinaire_poete-assassine#le-poete-assassine) (ultimo accesso 12 marzo 2022).

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

<sup>30</sup> P.P. Pasolini, *Essere è naturale?* (1967), in *Empirismo eretico*, Milano 1972, consultato in edizione Kindle.

<sup>31</sup> 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) <https://www.internazionale.it/reportage/wu-ming-1/2015/10/29/pasolini-polizia-anniversario-morte> (ultimo accesso 11 marzo 2022).

<sup>32</sup> 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, III, 95 (731), 2011, pp. 45-58.

<sup>33</sup> Una, quasi inquietante preconizzazione del prossimo "martirio" del poeta si era avuta, tra l'altro, quando il corpo di Pasolini divenne materia dell'opera nell'azione, dal titolo *Intellettuale*, che Mauri realizzò il 31 maggio 1975 alla Galleria d'arte moderna di Bologna, opera in cui la camicia bianca indossata dal poeta, seduto su una sedia, faceva da schermo per la proiezione del Vangelo secondo Matteo. Cfr. L. Canova, F. Pirani, *Corpi e luoghi. Pasolini e gli artisti contemporanei*, saggio in catalogo mostra *Pasolini e Museo*, a cura di E. Siciliano con F. Pirani, Roma, Museo di Roma in Trastevere, ottobre 2005-gennaio 2006, Cinisello Balsamo, Milano 2005, p. 19 (la citazione nel testo, è da F. Mauri, in *Pier Paolo Pasolini, figuratività e figurazione*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio - marzo 1992, catalogo a cura di D. Trombadori, Roma 1992, pp. 69-70). Sull'azione *Intellettuale* cfr. anche la scheda di Dora Aceto in <https://www.fabiomauro.com/opere/proiezioni/intellettuale.html> e l'articolo di A. Cortellessa, *Pasolini uno e bino* (3 marzo 2022) in <https://antinomie.it/index.php/2022/03/03/pasolini-uno-e-bino-lopera-contro-il-mito/> (ultimo accesso 15 marzo 2022).

<sup>34</sup> Cfr. la mostra al MART di Rovereto *Caravaggio il contemporaneo* dell'ottobre 2021-aprile 2021: <https://www.mart.tn.it/mostre/caravaggio-il-contemporaneo-138850> (ultimo accesso 11 marzo 2022).

<sup>35</sup> P.P. Pasolini, *La luce di Caravaggio* (inedito del 1974), in P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., pp. 2673-2674.

<sup>36</sup> N. Verlatto nella citata intervista a R. Salvadei.

<sup>37</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *I segni viventi e i poeti morti* (1967), in *Empirismo eretico* cit.

## Il realismo cinematografico di Nicola Verlato

### Vittorio Sgarbi

Avvenne così che, per indicare la rotta della mia Presidenza del Mart di Rovereto, museo di arte moderna e contemporanea, pensai all'artista più contemporaneo di tutti, per molte ragioni: Caravaggio. E all'opera sua più radicale ed estrema: *Il seppellimento di Santa Lucia* di Siracusa.

Non vorrei spiegare, l'ho già fatto, l'assoluta attualità, la vera e propria contemporaneità, di quell'opera. Essa parla da sola; e ancora più, in tempi come questi, quando le vittime inermi della violenza sono davanti a noi ogni giorno per l'orrore della guerra. Il corpo della Santa, vilipeso, umiliato, sopraffatto dalla prepotenza dei carnefici, è l'emblema della violenza tanto più insopportabile contro chi non ha colpa. Il martire afferma la sua fede con la morte che lo consacra, lo santifica. Lucia, i suoi occhi, la sua fede non sono danno per nessuno. Ucciderla la immortalava. Ogni ucciso è sacro. L'irruzione del dipinto di Caravaggio in un museo d'arte contemporanea stabilisce un compromesso e una identità. Soltanto così un museo è contemporaneo. Non occorre altro, dunque, che il *Seppellimento*. Ma per un eccesso didascalico volli mostrare la coincidenza fra il fondo oscuro e senza forma, muro, parete di latomia, e un "ferro" di Burri solcato da una striscia rossa di sangue; e della tela logorata, erosa, nella parte inferiore, con un sacco strappato di Burri. Quanto al corpo straziato della Santa, cercai di mostrarne, con molto anticipo sulle celebrazioni correnti, la drammatica consonanza con le fotografie di Pasolini sfigurato dalla violenza assassina. Immagini della polizia scientifica, affiancate a quelle di un'anticipata resurrezione, nudo come una *animula vagula*, di Dino Pedriali che lo ritrasse, apparentemente inconsapevole, nel ritiro della torre di Chia, in Toscana. La sequenza apparve pertinente e drammatica. D'altra parte la scoperta moderna di Caravaggio (1951) coincideva con le prime affermazioni di Burri e Pasolini, negli anni Cinquanta. Pochi altri riferimenti attestavano una contemporaneità non solo di visione ma anche di tematica: *I naufraghi* di Cagnaccio di San Pietro e un lenzuolo di Hermann Nitsch. In quei giorni, eravamo nel pieno della pandemia, andai nello studio di Nicola Verlato raccontandogli il progetto, forse perché stimolato dalla sua idea di realizzare, nell'area dell'Idroscalo di Ostia, un mausoleo, un teatro e un museo dedicati a Pasolini, ancora lontani dalle celebrazioni. E lì mi mostrò alcuni suoi disegni e alcune sculture che ritraevano il poeta ed Ezra Pound con il quale Pasolini aveva avuto una singolare intesa. Il rapporto di Verlato con Pasolini procedeva con alcuni teleri che illustravano in sequenza alcune ipotesi sul suo assassinio. Pensai allora di portare a Rovereto, in uno spazio autonomo (come poi feci con alcune intense variazioni sul tema della *Santa Lucia* di Nicola Samori), il progetto di Santuario, o Cenotafio laico, e alcuni disegni e dipinti che andavano nella

direzione opposta al dialogo con Burri e con le fotografie di Pasolini violente e brutali. Erano una rappresentazione dell'attualità fino alla brutale testimonianza della cronaca nera, e una illustrazione comunque neorealistica delle tragiche vicende delle ultime ore di Pasolini. C'è una singolare differenza tra la pittura della realtà, riconosciuta in Caravaggio da Roberto Longhi, e il neorealismo narrativo di Verlato, così lontano dal talvolta straziante linguaggio della contemporaneità. In questo senso, come il parallelo con Burri, si potrebbero trovare maggiori affinità tra Caravaggio e Jackson Pollock, che con un pittore realista, qual è Verlato, del nostro tempo. Questioni di linguaggio.

Per questo avevo immaginato due tempi e due spazi per la mostra primaria e per l'omaggio in qualche modo già celebrativo, di Verlato, a Pasolini. Le cose andarono diversamente e, preso dall'entusiasmo per l'articolata impresa di Verlato, gli commissionai letteralmente un dipinto di identico formato e proporzioni del *Seppellimento di Santa Lucia*, insistendo soprattutto sul grande spazio vuoto nella parte superiore, un nero senza forma e senza immagini. Il resto fu il racconto del momento decisivo con il corpo del poeta, l'automobile che l'aveva travolto, un'Alfa Romeo GT 2000 Spider, con la quale Pasolini era solito "dragare", nei dintorni della stazione Termini; e intorno, nella riproduzione delle medesime pose, non i carnefici e i dolenti, ma personalità che avevano avuto a che fare in diverso modo con Pasolini: Orson Wells, Pound, Totò, Ettore Garofolo, Anna Magnani, Franco Citti, Maria Callas. Un teatro della vita di Pasolini. Il pittore e l'assistente Lorenzo Tonda, nelle posizioni dei carnefici, stanno in primo piano. Il primo, con l'allusione al mestiere di regista ma anche alla dinamica cinematografica del dipinto, tiene in mano una macchina da presa. Lo ripeto, il dipinto, ispirato a Caravaggio, non è caravaggesco. Dove il *Seppellimento* è tragico, solenne, apocalittico, il teleri di Verlato è narrativo, descrittivo. Caravaggio ci parla delle cose ultime, della morte, soprattutto del male; Verlato gira un film nel momento estremo del funerale di Pasolini con l'accorgimento di riferimenti alla attualità, la barella, l'automobile, la cinepresa, l'impianto luci con un cavalletto, una porta con la rete di un campo di calcio. Verlato inventa una situazione con riferimenti esterni come il giovane al centro con la camicia rossa (Citti) che corrisponde al dolente con la mantella rossa, o come il cavalletto nella posizione del pastorale del vescovo. Resta identica soltanto la testa semicoperta, con il volto di Caravaggio. Recitazione e racconto di cronaca esibisce il dipinto. L'allestimento a Rovereto gli diede grande rilievo, privilegiando i valori compositivi sopra quelli di ispirazione e di concezione esistenziale. In Verlato agisce piuttosto la lezione di Raffaello, dello *Spasimo di Sicilia* o della *Trasfigurazione*. Oggi ritorna, da solo, scavalcando Caravaggio, per raccontare la storia delle ultime ore di Pasolini. Il centro degli interessi si è spostato, e il ciclo si è compiuto. Il primo dipinto ha il taglio della pala d'altare e mostra, al centro, il corpo di Pasolini che cade, annunciato a Rovereto da una scultura in legno in dialogo con il lungo cartone del fregio con le figure animate sopra l'essersi verso cui il poeta precipita. Ora che il fregio è compiuto, se ne può apprezzare la consonanza con il grande dipinto di Sartorio nel Parlamento. L'ispirazione dichiarata è dalla pala di Domenico Beccafumi con il San Michele che scaccia il demonio nella Chiesa del Carmine di Siena.

Quello schema si traduce in una allegoria della resurrezione rovesciata. Dell'apertura sopra la cupola, ispirata a Mantegna e Giulio Romano, da cui si affaccia Pino Pelosi ammanettato da un carabiniere, precipita Pasolini verso il tempo mitico della propria



infanzia. Sul fondo lo attendono la madre che tiene il giovane Pasolini sulle ginocchia, mentre Petrarca lo guarda e gli parla. A destra, ignudo, nella parte del padre, Ezra Pound. E capite bene che Caravaggio è lontano da questa concezione e la leggenda di Pasolini determina in Verlatto una allegoria. Il ciclo, che si compone di quattro tele, prevede due tele orizzontali: la prima, seguendo una suggestione di Giuseppe Zigaina, il pittore amico di Pasolini che configurò la sua morte come la passione di Cristo, sovrappone alla morte di Pasolini la morte di Christopher Marlowe. Secondo Zigaina, Pasolini avrebbe prefigurato e organizzato la propria morte come un linguaggio destinato a indicare una interpretazione della propria opera. Non dimentichiamo che in questi anni si sviluppava in Austria il movimento detto *Aktionismus*, di cui proprio Hermann Nitsch fu rappresentante con i suoi rituali parareligiosi dominati dal sangue. Un altro artista, Rudolf Schwarzkogler, nel 1969, mise in scena la propria morte gettandosi dalla finestra della sua stanza. I documenti fotografici delle sue rappresentazioni alludono alla violenza, alla repressione, alla umiliazione dello stato capitalista cui l'artista risponde bendandosi, mutilandosi, procedendo all'autocastrazione, con l'esibizione di materiali chirurgici, attrezzi, fili elettrici, in ambienti sterili e bianchi per esaltare il rosso del sangue. Diverso è il caso di Pasolini ma non c'è dubbio che la sua morte sia una sacra rappresentazione e che essa rispecchi il suo annuncio:

«Finché io non sarò morto, nessuno potrà dire di conoscermi veramente, cioè di poter dare un senso alla mia azione, che dunque, in quanto momento linguistico, è mal decifrabile»<sup>1</sup>.

La morte accompagna la vita di Pasolini e ne favorisce una interpretazione che è come il tuffo a ritroso nel mondo dell'infanzia descritto da Verlatto.

Zigaina è anche più estremo e risponde alle domande sul senso della morte di Pasolini:

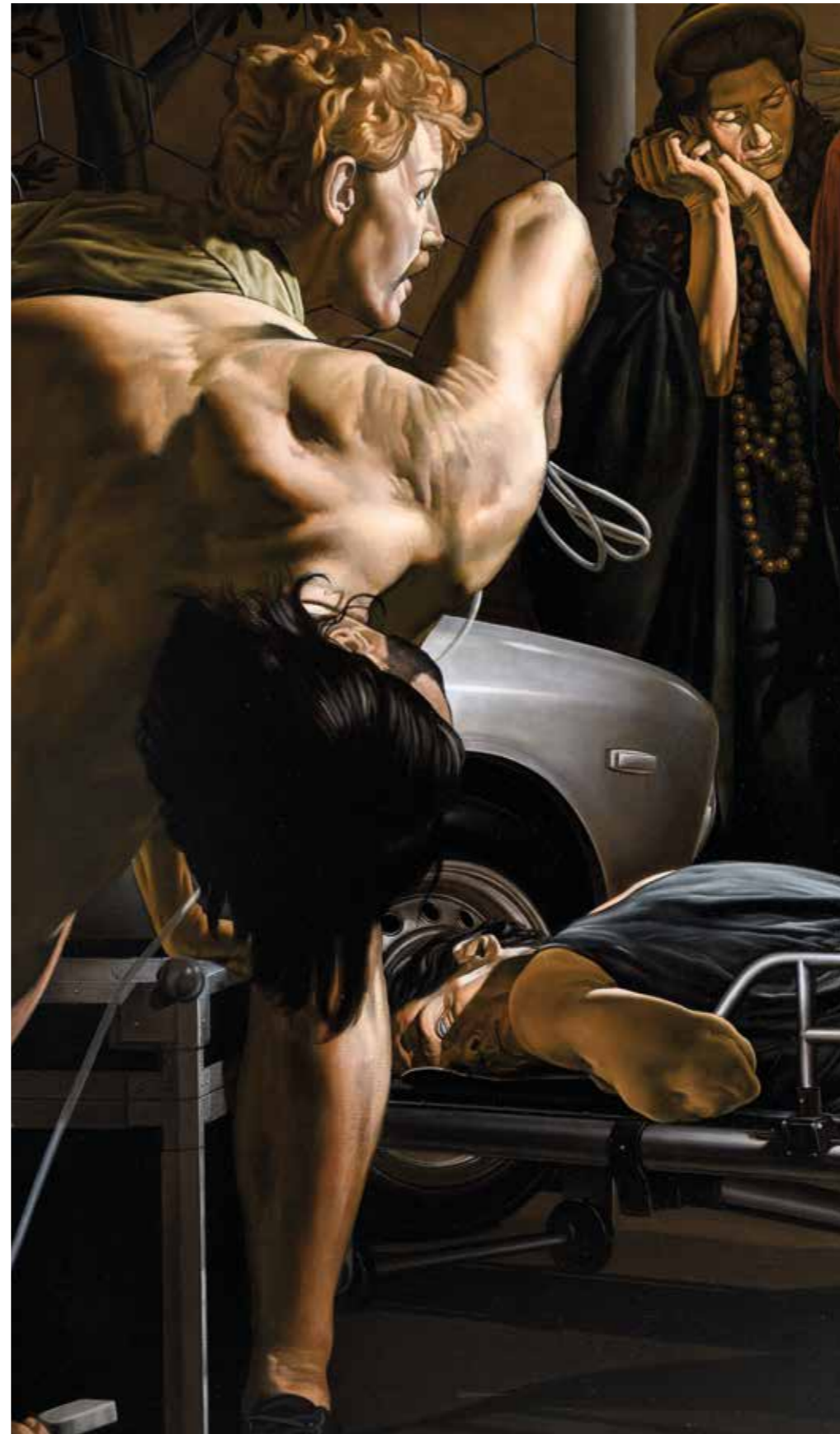
Pasolini come Cristo?

«Pasolini ha fatto una "imitatio Christi", portata fino alla testimonianza ultima, che sarebbe il martirio. Era profondamente religioso, ma aveva un'idea arcaica del sacro, non a caso ha scritto "Io sono un cristiano delle origini o uno gnostico moderno", nel senso che era perfettamente cosciente che i primi tre secoli del cristianesimo coincidevano con la grande fase della gnosi, della ricerca, elementi che hanno fondato tutto il suo pensiero: la credenza nella magia, nella santità, ma anche nella celebrazione dell'orgia sacra».

Ha qualcosa da aggiungere sulle nuove versioni sulla scomparsa di Pasolini, da Pelosi a Citti?

«Sono situazioni che lo stesso Pasolini ha scatenato tramite i suoi messaggi in codice. Non si è trattato di un omicidio, né di una morte politica, è stata una scomparsa meticolosamente programmata».

C'è oggi un intellettuale che gli assomigli nella sua costante denuncia?



«Penso di no, ma non ho mai molto indagato su questo fronte. Io sono un pittore di professione e sono stato "costretto" a scrivere sulla morte di Pier Paolo perché lui me lo ha chiesto».

Come?

«Tramite messaggi che mi mandava. Per esempio ha bloccato per tre giorni le riprese del "Decameron" facendomi telefonare da Rossellini, decisamente disorientato perché Pier Paolo stava immobile dicendo: il mondo non mi vuole più e non lo sa. Di questo rifiuto Pasolini era cosciente e volle realizzare il dramma di questo ripudio. Pasolini mi costrinse a interpretare quello che lui faceva, scriveva e ogni suo atteggiamento nei miei confronti».

Le sue richieste erano tutte così ermetiche?

«Le faccio un altro esempio. Tra il 5 e il 6 novembre del 1975 io ricevetti tutto il film di "Salò", allora non mi rendevo conto del significato di questa azione, sapevo solo che era morto, ma non avevo messo in collegamento i due avvenimenti mentre Pasolini aveva già teorizzato tutto questo in "Empirismo eretico" in termini espliciti, dicendo che il montaggio cinematografico, che è la conclusione del film, è analogo all'azione esplicitata dalla morte nella vita di uomo. Ora tutto questo che cosa poteva voler dire? Per me il significato è stato: "io mi sono fatto uccidere, sono morto"».

Ci sarebbe dunque un messaggio da decifrare negli scritti di Pasolini e che rimanda alla sua morte...

«Dagli anni '60 tutti i titoli delle sue opere sono in codice, nel senso che hanno un valore assoluto, riassuntivo e logico di tutta la sua opera. Ma di questa morte annunciata le evidenze sono tante, la stessa scelta della data, il 2 novembre del 1975, ha una ragione d'essere che risale al calendario perpetuo. Ma non solo, sono troppi gli elementi d'incastro per parlare di coincidenze. Gli studiosi non danno importanza a queste combinazioni, ma il mio impegno continua nella diffusione dell'altra verità»<sup>2</sup>.

Verlatto evita ogni interpretazione cristologia e sceglie l'identificazione con un eroe laico della contraddizione come Christopher Marlowe e la mette in scena con una scelta estrema. Marlowe fu un personaggio controverso e discusso la cui libertà di pensiero fu intesa come ateismo e satanismo, con l'insinuazione di attività politiche segrete, libertinaggio, omosessualità.

Trovò morte violenta in una osteria di Deptford durante una rissa.

Con questa lettura, Verlatto trasferisce l'episodio della morte di Pasolini in una rappresentazione teatrale, con l'ambientazione di una locanda in prossimità dei Docks di Londra di cui sul fondo si vedono gli alberi delle imbarcazioni in porto. Quelle di Marlowe e di Pasolini sono vite parallele, vicende drammatiche in cui letteratura e vita coincidono.

Verlatto ha scritto: «Voglio rappresentare il momento in cui le cose si spostano da un





<sup>1</sup> Giuseppe Zigaina, *Pasolini e la morte. Un giallo puramente intellettuale*, Marsilio, 2005 (NdE).

<sup>2</sup> Dall'intervista di Mary B. Tolusso a Giuseppe

piano dell'esistenza ad un altro, quello mitologico [...]. Il mio metodo di lavoro consiste nel raccogliere quella massa di dati accumulati dagli individui su un determinato soggetto. Poi li trasformo in un modello, produco cioè una metafisica "al contrario": ricavo l'idea di un soggetto a partire dalle sue varie manifestazioni concrete. È una metafisica dell'ovvio perché sono in realtà affascinato dalle stesse cose che interessano a tutti, quelle cioè che disseminano il maggior numero di tracce nei media e nell'immaginario collettivo: James Dean, Fifty Cent o quant'altro sono delle nuvole fenomeniche-mitologiche, cariche di informazioni e pronte per essere organizzate in modelli».

Il secondo telero corrisponde alla ricostruzione, proposta da più parti, di un assassinio politico, dunque di un complotto, non di una vicenda passionale legata ai rapporti sessuali con Pino Pelosi. Il giovane è un'esca, per portare il poeta, pericoloso e minaccioso per le sue denunce, riflesse in *Petrolio*, nel luogo dell'agguato dove lo attendono con bastoni alcuni aggressori, tra i quali un nero. L'ispirazione viene dalla sceneggiatura del film di David Grieco, *La macchinazione*, incentrata sull'episodio della richiesta di un riscatto per il furto del negativo del film *Salò o le venti giornate di Sodoma*, che sarà una trappola per ucciderlo. Interpretazione suggestiva anche se non dimostrata. Ma Verlatto racconta e definisce la situazione del dramma, al di là della realtà effettuale. Il taglio è ancora una volta cinematografico, con l'atmosfera del notturno accentuata dal dialogo tra la luna e i fari dell'automobile. Torna Raffaello: la diretta ispirazione di Verlatto è dalla *Liberazione di San Pietro* nelle Stanze vaticane. Caravaggio è lontano. Per Pasolini ciò che conta è il racconto prima che il senso stesso della pittura. Carpacchio nei suoi teleri sostituiva il verbo PINXIT con FINXIT, a dire la sua intenzione di raccontare una storia come "finzione" narrativa. Ciò che oggi si chiama "fiction". Non per caso Verlatto dipinge nel tempo e con la misura psicologica del cinema, e la sua realtà è cinematografica. Il ciclo su Pasolini è una serie di ipotesi che, da teorie, diventano immagine. Per questo esiste la pittura. Per i concetti, c'è la filosofia.

Zigaina L'amico-pittore Zigaina: «Pasolini in codice annunciò la sua morte» pubblicata sul quotidiano «Il Piccolo», 1° novembre 2005 (NdE).

## Arte e territorio

### Nicola Verlato

*Hostia* è un progetto che si vuole contrapporre frontalmente e in modo inequivocabile a quella che ormai sembra divenuta l'unica prospettiva entro la quale si ritiene si possa oggi realizzare un'opera d'arte: il sistema dell'arte a trazione anglo-americana. Il sistema dell'arte è un dispositivo il cui scopo è quello di realizzare la forma più subdola mai concepita di iconoclastia.

La sottomissione completa di ogni opera allo scambio mercantile che esso contempla produce un doppio effetto: la realizzazione di opere che facilmente si adattano ad essere cedute incessantemente e, dall'altra parte, il loro carattere impermanente e in alcuni casi il loro votarsi all'invisibilità nei magazzini dei collezionisti, in attesa di un successivo scambio.

Secondo questa logica solo lo scambio produce l'accrescimento del valore, e quindi una diversa categoria di valori di tipo non mercantile come la qualità estetica diventa ostacolo allo scambio, nel senso che difficilmente coloro che possiedono un'opera di grande valore estetico se ne vogliono privare.

Ecco che quindi il sistema dell'arte incentrato sul mercato produce immani quantità di opere totalmente insignificanti che invadono ogni pertugio del sistema stesso, per poi ritirarsi nell'ombra dei magazzini ancora impacchettate dopo l'acquisto.

Le opere divengono quindi invisibili, realizzando così nel migliore dei modi il progetto iconoclasta che le ha partorite.

Il danno che questa visione dell'arte tipica della cultura anglosassone produce è la assoluta insignificanza sociale dell'opera stessa.

Per sottrarsi a questo progetto iconoclasta la cui perfetta circolarità corrompe qualsiasi tentativo di manifestare una differenza, una volta che ingenuamente si creda di poterla produrre dal suo interno, è necessario ipotizzare un modello di fare arte assolutamente contrapposto.

Recentemente, dopo la crisi del 2008, che ha pesantemente ridimensionato il sistema dell'arte, e successivamente al fiorire dei social media che hanno generato una forte disintermediazione fra addetti ai lavori e pubblico, sono sorti alla ribalta nuovi sistemi di riferimento, come la *street art* e il *pop-surrealism*, che si sono affiancati e in qualche momento sovrapposti al sistema dell'arte.

Sono entrambi movimenti degni di interesse, ma ancora caratterizzati da elementi di debolezza strutturale e, per questo motivo, incoraggiati dal sistema maggiore proprio per il carattere impermanente delle realizzazioni della *street art*, e per il tono spesso superficiale delle realizzazioni del *pop-surrealism*.

In una prospettiva iconoclasta l'indebolimento dell'opera d'arte è un obiettivo fon-

damentale e, quindi, culture iconoclaste non fanno altro che perseguirlo allo scopo da disinnescare il potere dell'opera d'arte che viene visto come un forte ostacolo, sia per motivi anticamente religiosi (secondo comandamento biblico e proibizione delle immagini), che anche per fini pratici di grandissima importanza.

Il più importante di questi fini è quello di mantenere il territorio assolutamente scevro di oggetti che possano produrre attaccamento affettivo e identitario, compito che le opere d'arte pubblica, i monumenti, hanno svolto per millenni nella gran parte delle civiltà e che ancora svolgono in molte di esse, come per esempio nel nostro paese.

La città americana persegue l'obiettivo di essere un meccanismo perfetto per produrre *business*. Per mantenerlo perfettamente oliato, le opere d'arte vengono rinchiusi in luoghi appositi (musei e gallerie) e al di fuori di questi esse non sono concepite nemmeno come tali, al punto che pitture e sculture vengono periodicamente rimosse secondo diverse motivazioni, ultima delle quali quella del presunto contenuto razzista di alcune di esse, come è avvenuto pochi anni fa negli Stati Uniti.

In realtà la storia della distruzione dei monumenti in area anglosassone risale alla fine del Cinquecento e si tratta di un fattore consustanziale a quella cultura.

La città italiana, per fare un esempio, è invece cresciuta intorno ai monumenti e più ancora intorno a figure scolpite e dipinte, attorno alle quali si sono sviluppati edifici, piazze, rituali e la vita civile in genere.

Le opere d'arte nelle città italiane non sono ospiti di qualche pertugio lasciato libero per caso dall'industria immobiliare, ma sono le principali artefici della connessione identitaria fra cittadinanza e territorio.

È ovvio che il sistema capitalista avanzato, sviluppatosi principalmente in area anglosassone, prediliga un modello di città che possa continuamente adattarsi alle sue necessità, le quali richiedono molto spesso che intere aree della città stessa vengano demolite e ricostruite.

La mancanza di attaccamento delle popolazioni al loro territorio, per esempio, è essenziale per favorire il continuo movimento della forza lavoro delle aziende americane da uno stato all'altro, sempre alla ricerca di minori tassazioni.

L'alienazione sociale che ne deriva è un tratto distintivo di queste culture.

L'opera d'arte vista in questa prospettiva è quindi da considerarsi un ostacolo proprio per la sua incomparabile capacità di produrre una connessione emotiva fra popolazioni e territorio, e perciò essa va rimossa dall'occupazione del suolo pubblico.

L'arte deve cioè lasciar posto alle forze economico-finanziarie e deve ritirarsi quindi in luoghi appositi, in cambio di una legittimazione che altrimenti non perverrebbe.

In culture caratterizzate da una assoluta opposizione di segno rispetto a questi temi, come quella italiana, l'opera d'arte è al contrario libera di manifestare i propri effetti benefici.

È innegabile che recentemente molta arte contemporanea si sia posta il problema di impegnarsi socialmente, e questo è avvenuto anche in Italia.

Il problema però è strutturale: sta tutto nel fatto che i linguaggi e gli strumenti espressivi di cui è dotata l'arte contemporanea in senso stretto, sono tutti tarati su necessità assolutamente contraddittorie con queste istanze.

L'arte contemporanea nata proprio come dispositivo di disinnescamento della centralità e dell'efficacia sociale dell'opera d'arte, non ha nessuna possibilità di funzionare in un ambito che non sia quello della sua propria reclusione entro luoghi appositi nella quale essa è condannata.



## Biografia di Nicola Verlatto

Nicola Verlatto è un pittore, scultore, architetto, musicista e videomaker nato a Verona il 19 Febbraio 1965. Dai 9 ai 14 anni ha studiato pittura con un anziano frate in un monastero in provincia di Vicenza.

Ha studiato liuto e composizione ai conservatori di Verona e Padova. Ha studiato Architettura all'Università di Venezia.

Le sue opere sono state esposte alla 53ª Biennale di Venezia, Padiglione Italia, del 2009, alle Biennali di Praga e di Tirana del 2001, 2003 e 2004, alla Quadriennale di Roma del 1996 e 2008, a Palazzo Reale e al PAC di Milano, ai Musei Nazionali di Stoccolma e di Helsinki, alla Nuit Blanche di Toronto, all'Akron Contemporary Art Museum, al White Columns Art Center di New York, al MART di Trento e Rovereto, al Macro di Roma, alla Fondazione "Made in Cloister" di Napoli e a Villa D'Este a Tivoli. Le sue opere sono presenti nelle collezioni del MART di Trento e Rovereto, al Geroge Lucas Museum di Los Angeles, al MUSAC di Salamanca.

Dopo 14 anni a Venezia, sette a Milano, sette a New York e sette a Los Angeles, ora risiede a Roma.

**Un sentito ringraziamento all'artista e collaboratore Lorenzo Tonda che mi ha molto aiutato nella realizzazione di questa mostra con il suo insostituibile talento al servizio di una idea dell'arte che con pochi condividiamo.**

