

Manierismo o el vuelo de Pasolini de la poesía al cine

MARCO ANTONIO BAZZOCCHI

Alma Mater Studiorum - Università degli Studi di Bologna

Mannerism: regarding the passage of Paolini from Poetry to Cinema

Abstract

At the beginning of the seventies, while he was filming his second film, *Mamma Roma*, Pasolini started to include technical cinematic references in poetry which can be noted in *Poesia in forma di rosa*. Other references were also added later on, such as references to some painters discovered in those years named the Mannerists and studied in the school of Roberto Longhi. In this essay, we look for the mark of picturesque visibility inside cinema and poetry, the combination of two expressive forms which since then contaminate each other in Pasolini's work.

Key words: Cinema. Mannerism painting. Visibility. Ganymedes Myth.

Resumen

Al comienzo de los años sesenta, mientras rueda su segunda película, *Mamma Roma*, Pasolini empieza a incluir referencias técnicas del cine en las poesías recogidas en la antología *Poesia in forma di rosa*. A esto se añaden después las remisiones a algunos pintores descubiertos en aquellos años, los llamados "manieristas", estudiados por la escuela de Roberto Longhi. En el ensayo se buscan los rastros de la visibilidad pictórica dentro del cine y de la poesía, en el punto de encuentro entre las dos formas de expresión que desde ese momento se irán contaminando cada vez más en la obra pasoliniana.

Palabras clave: Cine. Poesía. Pintura manierista. Visibilidad. Mito de Ganímedes.

“Un manto de primulas. Ovejas / a contraluz (¡ponga, ponga, Tonino, / el cincuenta, no tenga miedo/ que la luz desfonde – hagamos / este carro contra natura!)”: es el comienzo de *Poesie mondane*, fechado el 23 de abril de 1962¹. ¿Pero quién habla? La respuesta obvia es “Pasolini poeta”, es decir, el poeta cuya voz ya conocemos, puesto que el texto anterior (*La Guinea*) termina con una referencia a Attilio Bertolucci y a la aldea de Casarola, el lugar preferido del poeta de Parma, captada a través de la presencia del sol que “muriendo retira su luz”. *La Guinea* sale en una revista de Parma, “Palatina”, con la indicación “enero-junio 1962”. Pero entre abril y junio, y por tanto contemporáneamente a la escritura del poema, Pasolini rueda *Mamma Roma*, que presenta en

¹ La cita de las poesías de Pasolini, aquí y en lo que sigue, viene del tomo P.P. PASOLINI: *Tutte le poesie*, coord. W. Siti, Milán, Mondadori, 2003, pág. 1093.

Venecia en el mes de agosto. Y la primera página de *Poesie mondane* –escritas en forma de diario– nos remite precisamente a la experiencia de la película. Versos incomprensibles si uno no sabe quién es el “Tonino” al que Pasolini se dirige con “ponga, ponga, Tonino,/ el cincuenta” (Tonino delli Colli, director de fotografía de la película), y qué es un “cincuenta” (un objetivo específico que permite al operador captar la máxima luz posible, incluso con el sol de cara). Sin embargo, aparte de la clara alusión sexual (la luz tiene que “desfondar”, el carro está “contra natura”), hay que volver a preguntarse: ¿quién habla? Entre el final del poemita la *Guinea* y el comienzo del diario poético titulado *Poesie mondane* se ha producido un cambio repentino, y ese cambio se refiere precisamente a la voz y a la identidad del que habla. Podríamos explicarlo así: a la voz lírica se le superpone o se le suma otra, la voz técnica del director, que empieza a correr desde dentro la identidad de la primera voz. También podríamos pensar (como ocurre en muchas otras obras), que existe una escisión del propio Pasolini, un Pasolini poeta al que acompaña un Pasolini director (como sucede en *Petrolino*, donde Carlo se desdobra en Carlo di Tetis y Carlo di Polis). La escritura cinematográfica entra en este momento en la poesía, provoca un desdoblamiento mediante el que el sujeto lírico debe tomar constancia de la artificiosidad relacionada con su misma voz. El director desmiente al poeta. O por lo menos lo cambia de función, lo deslocaliza. Hay una degradación en curso, esa degradación que Pasolini denuncia repetidamente en sus intervenciones de principios de los años sesenta, y esa degradación se refiere sobre todo a la expresión poética, a la hipótesis misma de hacer poesía.

Entrevista concedida a Alberto Arbasino, 1963: “–¿Y tú qué ves? –Dos Prehistorias, la Prehistoria arcaica del Sur y la Prehistoria nueva del Norte. Yo no tengo armas para enfrentarme a las “masas” padano-americanas. La coexistencias de ambas Prehistorias (y el lento final de la Historia, que ya no se identifica sino con la racionalidad marxista), me convierte en un hombre solo, ante dos decisiones igual de desesperadas: perderme en la prehistoria meridional, africana, en los reinos de Bandung, o sumergirme de lleno en la prehistoria del neocapitalismo, en el funcionamiento mecánico de la vida de las poblaciones de alto nivel industrial, en los reinos de la Televisión”².

La poesía se transforma irremediamente. Se transforma el poeta, empezando por su mismo cuerpo, ofrecido como objeto de consumo a las masas hambrientas (“No hay proporción entre una nueva masa / predestinada y un viejo yo que dice / sus razones a

² P.P. PASOLINI: *Saggi sulla politica e sulla società*, coord. W. Siti y S. De Laude, Milán, Mondadori, 1999, pág. 1572.

riesgo de su carcasa”, leemos en la *Guinea*). Podría acabar devorado, como el cuervo-Sócrates-Simone Weil, por los mismos subproletarios a los que intenta transmitir un mensaje ideológico. Y es entonces el nuevo lenguaje del cine el que entra en el lenguaje poético, creando continuos saltos de código, fricciones tonales, cambios de voz: “La hierba fría tibia, amarilla tierna, / vieja nueva – sobre Acqua Santa. / Ovejas y pastor, una pieza / de Masaccio (pruebe con el setenta y cinco, / y carro hasta el primer plano). / Primavera medieval. Un Santo hereje / (llamado Bestemmia, por sus compañeros. / Será un chulo, como de costumbre. Pedir / al afligido Leonetti asesoramiento / sobre prostitución Edad Media)”³. Apuntes para una película por hacer, que nunca se hizo: *Bestemmia*, blasfemia.

Obsérvese la estructura como de muñecas rusas: una poesía escrita como una página de diario durante la elaboración de una película, *Mamma Roma*, que contiene en su interior la previsión de un nuevo guión para una nueva película, *Bestemmia*, que se queda en el estado de un guión en verso. ¿La escritura para el cine se está comiendo a la escritura para la poesía? ¿O es que la nueva poesía sólo puede expresarse contaminándose con la escritura técnica para el cine? Entretanto, sin embargo, mientras se encuentra en Asís, durante una visita de Juan XXIII, Pasolini – según nos cuenta Naldini – permanece encerrado en la habitación de su hotel leyendo el *Evangelio según San Mateo*, que prepara el proyecto de la futura película, e inmediatamente después le proponen un cortometraje para el que Pasolini piensa en *Ricotta*, la película de una película que rodar sobre la Pasión de Cristo, una especie de anticipo sobre el Evangelio, pero un anticipo absolutamente anómalo y fuera de las reglas, donde un director “monosilábico, paratáctico y aburrido superhombre decadente” representa a un doble caricaturesco del propio Pasolini. En efecto, es este director el que recita el famoso fragmento “Yo soy una fuerza del pasado” frente a un periodista rastrero y servil, un siervo de la sociedad neocapitalista al que el director trata con aire de desprecio, hasta el punto de desearle que muera de infarto con tal de obtener publicidad para su película. Encarnando al periodista nos encontramos al mismo actor utilizado en *Mamma Roma* como víctima de un embrollo pergeñado por Anna Magnani para encontrar un trabajo para su hijo Ettore. También aquí, en cierto sentido, el cine se come a la poesía. El oso amable, como Pasolini rebautizaría a Orson Welles (que en la película encarna al director, es decir, un doble antitético de Pasolini, un anti-Pasolini), recita el fragmento poético que acaba de salir para acompañar el guión de *Mamma Roma*, y en

3 P.P. PASOLINI: *Tutte le poesie*, op. cit., pág. 1093.



efecto es ese guión lo que Orson tiene entre su manos –o su patas– en el momento en que se exhibe ante el periodista vestido con un impermeable blanco (y él mismo, en cambio, con un abrigo negro).

¿Qué le ocurre a la poesía? Si leemos los versos contenidos en *Poesie mondane*, los interpretamos como una apasionada declaración autobiográfica del poeta Pasolini, una especie de autorretrato solemne, en abierta polémica con cualquier idea de modernidad poética. Un poeta que exhibe la acusación de narcisismo y la transforma en la imagen expresionista de “feto adulto”, monstruo “nacido de las tripas de una mujer muerta”. Pero en la película *La ricotta* la voz ya no es la que prestamos a Pasolini durante la lectura. Y no es ni siquiera la de Orson Welles. La voz es la de su amigo Giorgio Bassani, el escritor que junto a Anna Banti encarnaba para Pasolini la tendencia manierista de la literatura italiana a comienzos de los años sesenta. Por lo tanto, la voz de la poesía es deslocalizada dos veces: primero pasa a la boca de un director cínico y decadente, cuyo cuerpo macizo no tiene nada que ver con el cuerpo menudo y ligero de Pasolini. Luego, al director se le atribuye la voz que recita en falsete, es decir, que literalmente falsifica la voz originaria de la poesía. La voz plena del poeta Pasolini es sustituida por la deformación de la voz del director-Bassani. Una operación de refinado manierismo, una falsificación tal que el falsificador viene a mostrarse como falsificado. Un falsificador que se falsea a sí mismo.

Siempre en su entrevista con Arbasino:

“El único antepasado espiritual que cuenta es Marx, y su dulce, erizado, leopardiano hijo: Gramsci. Pero no lo digo como lo hubiera dicho hace apenas uno o dos años. Algún peso habrán tenido en mi vida los meses y meses de angustia, de terror, de vergüenza, de ira, de piedad. Te daré también los nombres de Longhi y de Contini, por la otra vía. Últimamente ha habido ciertas anexiones de paternidad, una locura. Los Manieristas, Pontormo”.

La respuesta es en sí misma una obra maestra de alusividad elíptica. Marx, Gramsci, Longhi, Contini, Pontormo. Sin duda unos buenos ascendentes, un buen discurso sobre la paternidad. Pero mirémoslo bien. Marx: una reivindicación del director-Orson, al entrevistador de siempre: “Y... ¿qué piensa de la muerte? – Como marxista, es un hecho que no tomo en consideración”. Longhi/Contini: dedicatoria de *Mamma Rosa* “A Roberto Longhi, a quien debo mi “fulguración figurativa”.

¿Y Pontormo?

Pontormo forma parte de la elección estilística del director Orson Welles. En efecto, es él quien quiere filmar dos escenas que constituyen dos retablos explícitamente inspirados en los pintores manieristas: primero, el *Descendimiento* de Rosso Fiorentino (que en el guión, sin embargo, es denominado la *Coronación*, y extrañamente atribuido a Pontormo), y luego el *Descendimiento*, este sí, de Pontormo. Un tributo a Longhi, o mejor dicho, un tributo a un alumno de Longhi, Giuliano Briganti, que precisamente en 1962 publicó una monografía sobre la *Maniera italiana*, el libro que, también según se desprende de las fotos de escena, Pasolini utiliza teniéndolo abierto para preparar los dos retablos⁴.

“Fueron, habitualmente, humores extravagantes, melancólicos, solitarios. Son bien conocidas sus rarezas y caprichos, relatados ya por sus contemporáneos con esa complacida indulgencia, velados apenas de moralismo convencional, que, empezando por ellos, han contribuido a conferir a la figura del artista ese carácter de individuo separado del resto de la sociedad, al que muchas cosas se le consienten”: así afirma Briganti al presentar a los manieristas, y con eso bastaría para justificar la adopción de Pasolini. Pero luego oímos el comentario del historiador del arte sobre el *Descendimiento* de la Capilla Capponi en Santa Trinità: “No sé qué referencia, no digo ya al espíritu de la Reforma, sino a cualquier tipo de sentimiento religioso, podríamos recuperar en una pintura como esta, que revela más bien una especie de dolorosa languidez hacia formas de una extenuada belleza en ese lento anudarse de cuerpos que resbalan insensiblemente por la espiral de la perspectiva, en la atmósfera enrarecida contra el cielo de dura piedra. Los rostros atónitos, dolientes, aparentemente el comentario tradicional del drama sagrado del descendimiento de la cruz, expresan una tristeza tan desesperada y lánguida que no puede llamarse, desde luego, dolor cristiano: una sutil y novísima tonalidad de sentimiento, como nueva y sutil es la tonalidad de los colores clarísimos y ácidos, colores de hierba exprimida y de jugos de flores primaverales, pervincas, rosas, violetas, amarillo de polen, verde de tallos claros”.

Quizás sea esta la explicación de la elección manierista. Pasolini ha entendido con gran agudeza que aquí no se trata de religiosidad o de cristianismo, sino de algo que corroe desde dentro la tradición representativa del cristianismo, nuevos sentimientos, ambigüedades, nuevos colores que no poseen ningún realismo. A través de los manieristas, Pasolini busca, con esta “loca” adopción figurativa, una nueva modalidad de visión, y mira por dónde lo hace en el mismo momento en que siente con

⁴ Para el problema del manierismo y otros interesantes núcleos de análisis de la película, remito al lector al bonito ensayo de T. SUBINI: *Pier Paolo Pasolini, La ricotta*, Roma, Lindau, 2009.

grandísima fuerza la crisis expresiva ligada al lenguaje poético. También podríamos pensar que las imágenes lo salvan de la hipoteca de falsificación que pesa sobre el lenguaje de la poesía. Pero no basta con eso, porque el comentario de Briganti acerca de la pintura de Rosso Fiorentino es igual de indicativo: “Los vínculos con el clasicismo renacentista florentino, en pleno desarrollo en esos momentos, se mantienen en apariencia, sobre todo como método de estilo, pero las variaciones alcanzan una tensión tan desesperada, un tono tan exorbitado, que el tema fundamental apenas resulta reconocible. En efecto, el método de Andrea del Sarto (...) ahora es conducido por Rosso a un especie de violación cubista, una obsesión de ángulos, aristas, mellas que reducen las figuras a siglas esenciales, a deshumanas apariencias cristalinas, revistiéndolas sin embargo de colores alegres y ácidos, encendidos reflejos de rubíes, topacios y esmeraldas bajo un cielo liso y pesado como una pesadilla de pizarra azul”.

Es por lo tanto la misma dimensión de lo humano lo que los manieristas ponen en crisis, la colocación del hombre en el espacio: Hauser hablará explícitamente de enajenación, y de arte que nace del sentimiento profundo de la enajenación (“El artista expresa su temor, su desaliento, su abatimiento, su desesperación frente a un mundo dominado por el espíritu de la alienación, que mata el alma y la personalidad”).

Parece que Pasolini se halla en sintonía con todo esto. Es más, en una sintonía incluso demasiado explícita. En efecto, en un comentario en cursiva en el guión de *Ricotta*: “¿Por qué he insistido tanto en describir “para personas cultas” el cuadro de Pontormo con sus colores? Porque, para rebelarse a los Productores, a los Capitalistas, al Capital, o se usa una cultura difícil, especializada, incluso descabellada, y exquisita: vamos, inalcanzable... o bien... Pero no nos anticipemos, lo veremos en la última escena”. O bien se muere como el desgraciado Stracci, se muere por exceso de hambre, por indigestión de requesón (*ricotta*), se muere recitando una escena mitológica (la crucifixión) y citando una frase (“Cuando estés en el reino de los Cielos, recuérdame ante tu Padre”), que en realidad no puede ser pronunciada porque el requesón, la leche cuajada, impide ya que salga la voz. Y por lo tanto no es posible volver a unirse con el Padre. (La leche, alimento materno, impide el acceso al Padre: ¿no era así también en *Mamma Roma*? Ettore, ladrón bueno, ¿no muere por exceso de nutrición materna? ¿Acaso no es Mamma Roma la que le impide volverse adulto, es decir, padre a su vez?). No es posible volver a unirse al Padre por culpa de los nuevos Patrones, los Patrones de la industria cinematográfica, de la industria neocapitalista. La alternativa es siempre la misma:

o nos salvamos intelectualmente (con un salto al arte) o nos salvamos a través de un sacrificio corporal (con un salto a la muerte).

Pero el carácter sagrado de la muerte de Stracci, el subproletario, está en abierto contraste con la desacralización de las escenas cristológicas citadas a través de las obras de los manieristas. Esta desacralización vuelve una y otra vez a escenificarse ante nuestros ojos: en lugar de la música solemne de Scarlatti, en dos ocasiones la música sale de la gramola con la que los actores se divierten al principio de la película; en lugar de respetar las posturas originales de los cuadros, los actores se distraen constantemente, hay incluso quien se urga la nariz, las actrices no se adaptan a la gestualidad exigida por el director, y al final, para colmo, el Cristo se le cae de los brazos al ángel que debería sostenerlo.

En resumen, sobre la estilización y el artificio manierista se superpone la falsificación de las obras dentro de la misma película. También esos grandes cuadros son deslocalizados durante la filmación. El director no puede obtener nada original, su cultura está viciada desde la raíz.

Los cuerpos de los actores-comparsas se rebelan a las imposiciones de los modelos artísticos: el arte no puede justificar la vida. La misma voz que imparte las órdenes a los actores sale de un megáfono mecánico suspendido sobre el plató, y a menudo es repetida por una serie de comparsas, o, cómicamente, también por el ladrido de un perro lobo.

El director queda aprisionado en su propio juego intelectual. Pero entonces, ¿por qué el poeta puede a su vez utilizar a los manieristas? Si retomamos la *Guinea*, el texto poético donde África es comparada con la pequeña patria de Bertolucci, los Apeninos Emilianos (los mismos Apeninos donde debería estar ambientada otra historia de santidad, *Bestemmia*), vemos que Pasolini describe un paseo por los bosques de Casarola y se siente atraído por los colores de los árboles: "Ah bosque, limpio por dentro, bajo los fuertes / perfiles del follaje, que se parten, / retoman el moti-



vo de una pintura rústica / pero refinada - ¿Garruti? ¿Collezza? // No Correggio, tal vez: pero sin duda el gusto / del dulce y gran manierismo / que toca con su capricho suavemente robusto / las raíces de la vida viviente: y es realismo...⁵. Versos complicadísimos, en realidad, donde los nombres de los dos pintores (Garruti, Collezza) son totalmente inventados por Pasolini, que sin embargo había planteado inicialmente un más realista Cerutti (parecido a Cerruti, pintor indicado por Longhi como antecesor de Caravaggio). Se repite el mismo mecanismo: tiene que expresar la presencia de la vida viviente, es decir, de la vida verdadera, que siente proceder de los colores del bosque apenínico, pero lo hace citando el capricho manierista de pintores totalmente inventados.

5 Ibidem, pp. 1085-1086.

En la sexta página de diario de *Poesie mondane*, fechada el 12 de junio de 1962, es el panorama de un mundo destruido lo que el poeta extrae de la visión de su película realizada. Los lugares parecen llevar las marcas de un Apocalipsis. Es el comienzo de la nueva Prehistoria. Es la visión de un mundo destruido, donde los hombres se mueven como sombras mantenidas en vida por una luz falsa, como la que resplandece en el cielo dorado del ocaso. Pontormo es el director que ha preparado este fondo apocalíptico. Y ahora Pasolini utiliza el nombre del pintor como si fuera éste quien hubiera dirigido la puesta en escena de la destrucción: "Pontormo con un operador / meticoloso, ha dispuesto paredes / de casas amarillentas, para cortar / esta luz friable y blanda, / que desde el cielo amarillo se vuelve marrón / empolvado de oro sobre el mundo ciudadano... / y como plantas sin raíz, casas y hombres, / crean sólo mudos movimientos de luz / y de sombra, en movimiento: porqué su muerte está en su movimiento"⁶.

6 Ibidem, pág. 1100.

Al final del diario, Pasolini busca una vía de escape en el panorama de desolación, y usa la imagen de un pájaro que alza el vuelo por encima de todas las cosas, llevando en su corazón "la conciencia / que no perdona". Esta imagen anuncia un pasaje posterior de la antología, un fragmento en mi opinión decisivo por la importancia de esta vena manierista que fluye dentro de la poesía y del cine, y se concentra precisamente en estos meses, podríamos decir entre la primavera de 1962 y el verano siguiente.

Poema per un verso di Shakespeare es un texto complicadísimo que abre la sección cuarta de la antología, titulada, con una expresión extraída del ensayo de Roberto Longhi sobre los manieristas, *Una disperata vitalità*. Se trata de una elaboradísima secuencia de visiones en las que Pasolini imagina ser transportado en vuelo entre las garras de un ave gigantesca, por

los cielos de los lugares que conocía y amaba (el Tercer mundo, la región de Friuli, la periferia de Roma, los apeninos de Umbría). El verso de Shakespeare evocado en el título es un verso del *Otelo* con el que termina la traición de Yago en el quinto acto de la tragedia: “No me preguntéis nada. Lo que sabéis, lo sabéis. / Desde este momento no diré ni una palabra”. Este verso expresa la tenaz voluntad de Yago de no revelar nada sobre los oscuros motivos de su traición. Frente a su esposa Emilia, que grita la verdad sobre el pañuelo que Otelo ha considerado prueba de la traición y revela la inocencia de Desdémona, Yago no puede reprimir su ira y la mata. Luego se encierra en su silencio. Así que Pasolini toma el verso de la tragedia y lo usa contra sí mismo, como si el verso le hablara y le indicara su imposibilidad de saber más de lo que ya sabe: “Lo que has sabido lo has sabido, el resto no lo sabrás”. Y es este verso lo que se transforma en el animal rapaz que domina toda la composición: “¡Eh, pajarraco durmiente! Gris como el barro, / blanco como el sol de las diez de la mañana, con la cabeza inocentemente sin vida bajo el ala, // yo no sé dónde, no sé cómo – pero sé que existes. Es más, diría que, en tu silencio matutino, en tu ausencia, el deseo de morir es aún más claro”⁷.

7 *Ibidem*, pág. 1161.

De qué manera llegó Pasolini a elaborar la imagen del pájaro, en realidad feminizado posteriormente, es un problema que no es fácil de resolver. Podríamos pensar en una utilización por parte de Pasolini del ensayo de Freud sobre Leonardo da Vinci, donde la fantasía del milano que desliza su cola en la boca del artista niño, extraída de un apunte del mismo Leonardo, lleva a Freud a una larga interpretación que concluye en un diagnóstico de homosexualidad, en el que se subraya “la intensidad de las relaciones eróticas entre madre e hijo”⁸. Pero desde luego, si el recuerdo de Freud puede haber actuado sobre el texto, la escritura expresionista lo ha dilatado enormemente, enriqueciéndolo con continuas transfiguraciones y metáforas, a menudo fundadas en una fantasía de agresión y defensa: “Viene, y luchamos sin más palabras. Un águila sobre el cabrito: pero un cabrito que muerde como un lobo. Me aferra y me arrastra hacia arriba. Hay una nube hecha de resplandor naranja”.

8 S. FREUD: *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* (1910), en *Opere*, vol. VI, Turín, Bollati Boringhieri, 1990, pág. 251.

Todas estas escenas son explícitamente indicadas por Pasolini como ejemplos de mistificación literaria, es más, como textos de guiones, es decir, volvemos a encontrar el doble código, poético y cinematográfico, que se va alternando, con efectos vistosos de desublimación continua y de tropiezos internos del dictado poético (leemos enseguida, tras los primeros versos, entre paréntesis: “(etc. etc. “mistificar” sin medios términos, la pretextualidad de la inspiración literaria, la fundación absurda del

9 Me refiero al ensayo de S. ONOFRI: *Le varianti di "Poema per un verso di Shakespeare" di P. P. Pasolini*, en "Critica letteraria", 45, 1984.



10 Cfr. Vittorio LINGIARDI: *Compagni d'amore. Da Ganimede a Batman. Identità e mito nelle omosessualità maschili*, Raffaello Cortina Editore 1997.



poema, etc.)". La referencia a la visibilidad de la pintura regresa en toda la secuencia de las visiones: "Ella y yo estamos ahí, luchando, como figuras de un pintor del Cinquecento Negro (¡por no cambiar, para permanecer coherente con las sublimes traslaciones de mi cabeza histórica!)". Pero hay un grupo de versos, recogidos en el fundamental estudio de Sandro Onofri⁹, que ofrece una indicación más precisa: "Heme ahora pintado de abajo a arriba, / Ganímedes y el Águila, o Ícaro y el Sol, / en la oscuridad, en el incendio / sobre África, / escorzo de pincel enloquecido, de un florentino / por elección, necrófilo, del Cinquecento". ¿Hay suficiente como para suponer una fuente visual? Este es un Ícaro que Pasolini tuvo ante sus ojos, porque se encontraba en el libro de Briganti.

Tras Ganímedes-Ícaro hay sin embargo un núcleo arquetípico homosexual, muy investigado en la historia de la cultura¹⁰, y también hay un claro discurso que concierne a la lucha entre hijo y padre, que en todo caso deja un rastro en el poema, así como puede haber una referencia a la relación incestuosa entre madre e hijo que encontramos en *Mamma Roma*, donde Ettore es envuelto por el abrazo de una "pajarraca" materna, Anna Magnani: "estamos ahí, abrazados, como una mantis que hace el amor con un gorrión. Y, vistos desde lejos, sobre las pendientes de fuego naranja, glacial de esa nube en la periferia de Roma, se podría dudar si es coito, sueño o duelo hasta la muerte".

Un buen embrollo, en efecto, o tal vez un buen *pastiche*...

Si quisiéramos arriesgarnos, se podría decir que esta asunción mitológica a los cielos, subida y bajada continua, prolongada en lugares distintos, hasta el final en la autopista, en coche, es exactamente lo opuesto de la falta de asunción al reino de los Cielos del ladrón bueno-Stracci. Y también aquí, tras haber volado a los cielos de la Historia y de su historia, Pasolini necesita reafirmar una especie de renacimiento en el nuevo mundo, un renacimiento en la post-Historia que representa un paso adelante respecto a la intensa auto-exclusión de la Historia de un fragmento recitado por Orson-Bassa-

ni “Yo soy una fuerza del pasado”. No es casualidad que todo el recorrido del poema tenga que llevar a la que es la nueva forma de autoexposición pública elegida por Pasolini, la abjuración, que de ahora en adelante se convertirá en una de las estructuras retóricas dominantes en su obra. ABJURO DEL RIDÍCULO DECENIO, así termina la composición, y se trata del rechazo de la historia y del compromiso ideológico de los años cincuenta.

Por lo tanto, el *Poema* es el relato de su propia autobiografía intelectual, conducida por núcleos visual-topológicos, en un vuelo alegórico, donde un ave Padre/Madre lucha con su hijo a través de mundos del pasado para luego abandonarle en la escualidez del presente. Un complicado fresco manierista, el escenario de una película imposible, la versión mítica y moderna del vuelo de Ícaro que cae del cielo por exceso de presunción (el Pasolini ideólogo), o de Ganímedes que es elevado al cielo por el Padre-Zeus por exceso de amor (el Pasolini homosexual). Por una parte, la racionalidad falaz del Padre Dédalo que causa la muerte del hijo, por otra la pasión del Padre Zeus que diviniza al humilde cazador: en ambos casos un rechazo del único mito que podía aludir a una reunión del hijo en el Padre, el mito cristológico, exhibido en su imposibilidad en la película *La ricotta*, donde sólo a los humildes se les permite morir.

Pero, en todo esto ¿cuál es la función del Manierismo? Manierismo significa asunción de un código visual culto (“exquisito y descabellado”), para oponer al hambre inagotable del poder neocapitalista un objeto intelectual, resistente y tan inconsumible como extravagante. En el contraste entre código poético y código cinematográfico, parece entrar un nuevo componente visual que favorece la relación con la realidad. Así, en el cine Pasolini elabora el apólogo del director demistificador pero también falseador, el director manierista que opone sus gustos de refinado entendedor a la crucifixión de un pobre desgraciado que muere de hambre. El cine relanza hacia delante las posibilidades expresivas del lenguaje poético, y al mismo tiempo el lenguaje poético adopta una referencia culta y pictórica para expresar el abandono del viejo mundo. Y la poesía consigue encontrar, a través del cine, un camino expresivo nuevo, el sueño de una palabra que se libera del estilo para reencontrar lo concreto de las cosas: la abjura de las formas expresivas del pasado para adoptar un estilo nuevo donde la palabra tiende a la visibilidad, y la visibilidad necesita la palabra. En este momento, Pasolini descubre la naturaleza irremediablemente alegórica y barroca de su operación artística.