**K**
ISSN : 2609-2484
Éditeur : Université de Lille

**14 | 2025**
**Scienza della sottrazione: il gesto di Ettore Majorana**

# L'ultima immagine

## Su *La rabbia* di Pier Paolo Pasolini

**Alessia Cervini**

https://www.peren-revues.fr/revue-k/1578

**DOI :** 10.54563/revue-k.1578

**Référence électronique**
Alessia Cervini, « L'ultima immagine », *K* [En ligne], 14 | 2025, mis en ligne le 08 juillet 2025, consulté le 30 juin 2026. URL : https://www.peren-revues.fr/revue-k/1578

**Droits d'auteur**
CC-BY

# L’ultima immagine

## Su *La rabbia* di Pier Paolo Pasolini

**Alessia Cervini**

## TEXTE

1 È il 1963 quando esce il primo documentario di Pier Paolo Pasolini: un film di montaggio, realizzato a partire dai novemila metri di girato, dei 410 numeri del cinegiornale *Mondo Libero* (1951-1959). Gastone Ferranti, produttore della testata, aveva proposto il lavoro a Pasolini, un anno prima, pensando a un film che condensasse, nella durata di un lungometraggio, gli otto anni di attività della rivista, raccontati grazie a un collage che tiene insieme grandi eventi di portata internazionale ed episodi di cronaca.

2 Pasolini accetta e si mette alla moviola. Presenta una prima versione del suo montato che però non convince Ferranti che pensa di tagliare il film e accostargli un secondo episodio, affidato alla direzione di Giovanni Guareschi: scrittore, giornalista, umorista, espressione di quella cultura piccolo borghese e conservatrice alla quale Pasolini si è da sempre opposto strenuamente. Per questa ragione, come è facile intuire, la decisione del produttore non trova il favore di Pasolini che minaccia persino di ritirare la sua firma dal progetto.

3 Alla fine però, sebbene con qualche difficoltà, il film in due parti esce: si intitola *La rabbia* e, nelle intenzioni di Ferranti – che commercialmente lo presenta come “uno scontro esplosivo” fra un intellettuale di sinistra e uno di destra – avrebbe dovuto mostrare come “due ideologie, due dottrine di opposte tendenze rispondono a un drammatico interrogativo. Perché la nostra vita è dominata dalla scontentezza, dalla paura della guerra, dalla guerra?”.

4 “Per rispondere a questa domanda ho scritto questo film, senza seguire un filo cronologico e forse neanche logico, ma soltanto le mie ragioni politiche e il mio sentimento poetico”. Sono le parole con cui si apre l’episodio pasoliniano, a cui si accompagnano le immagini di uno dei numerosissimi test atomici eseguiti da Stati Uniti e Unione Sovietica, negli anni successivi alla fine della Seconda guerra

mondiale, senza che nessuna particolare attenzione venisse posta sulle conseguenze che quelle esplosioni avrebbero avuto, tanto sull'ambiente, quanto sulle persone. Solo il 5 agosto del 1963, lo stesso anno in cui esce *La rabbia*, il PTBT (*Partial Test Ban Treaty*) proibisce i test atomici atmosferici, terrestri e sottomarini, limitando la possibilità degli esperimenti a quelli sotterranei.

5 Da quel momento in poi, le esplosioni sarebbero diventate invisibili all'occhio umano e nessuno avrebbe più potuto girare immagini come quelle che, per tre volte, non a caso forse, con così tanta insistenza, ritornano nel montato di Pasolini. Una prima volta, già nel prologo del film, in risposta alla domanda circa le ragioni che starebbero alla base della scontentezza e della paura che attraversa i tempi (i primi anni Sessanta) in cui Pasolini realizza il suo documentario. Nel corso dei quasi vent'anni che separano *La rabbia* dalla fine del secondo conflitto mondiale, la bomba atomica – o meglio la sua immagine – ha rappresentato infatti lo spettro e la minaccia di una distruzione totale, percepita come sempre possibile, perché nella condizione di divenire in ogni momento reale. Ed in effetti, sono "realtà queste forme nelle sommità dei cieli" – con queste parole sono descritte, nel commento che accompagna le immagini, le nuvole atomiche che campeggiano in alcuni dei frammenti di cui il film è composto –, proprio come reale è il sentimento di terrore che continua ad abitare il mondo, anche dopo la fine della Seconda guerra mondiale.

6 Per decenni, l'immagine della bomba è servita da monito alla possibilità che altre guerre scoppiassero di nuovo. Ne *La rabbia*, la reiterazione delle immagini dello scoppio suggerisce che la guerra, anche quando non c'è, continua a ripetersi come concreta possibilità. Diventa, così, la cifra di un eterno presente, mai destinato – sottraendosi costantemente al futuro – a trasformarsi in passato. "In mille parti del mondo e nella nostra memoria, in mille parti dell'anima, la guerra non è cessata. Anche se non vogliamo ricordare, la guerra è un terrore che non vuole finire, nell'animo, nel mondo". La guerra non è terminata, ma ha semplicemente cambiato la sua forma.

7 La seconda apparizione della bomba, ai due terzi circa del film[1], è in un certo senso la conferma che la guerra è destinata a tornare, esattamente come si ripetono le immagini delle esplosioni, nel montaggio firmato da Pasolini. Ciò che il lavoro sull'archivio consente, mostran-

dola, è infatti proprio la reiterazione dell'evento, che non è più né unico, né irripetibile. Le immagini ripetute della bomba suggeriscono quello che le parole confermano: che, contrariamente a quanto siamo stati troppo a lungo disposti a credere, la storia può in ogni momento tornare sui suoi passi e riproporsi, pressoché uguale a sé stessa. Per due volte l'atomica è esplosa nel 1945, il 6 e il 9 agosto, a Hiroshima e Nagasaki: di quella prima, doppia deflagrazione, gli esperimenti atomici, portati avanti in epoca di guerra fredda, sono – così letti – la diretta prosecuzione.

8 A stare all'ipotesi che *La rabbia* avanza, quello che si apre a Hiroshima è un tempo ibrido e bifronte [2], insieme della storia e dell'anima, in grado, per questa ragione, di riassumere il senso e lo "scandalo" di tutte le contraddizioni pasoliniane [3]: dover riconoscere marxianamente la necessità del cammino della storia (compresi i suoi deragliamenti e i suoi momenti di evidente regressione) ed essere, ciò nonostante, poeticamente sempre catturato dal fascino ammaliante del mito, come un tempo senza tempo, che presupponiamo, con Pasolini, sia stato del mondo arcaico, prima che lo sviluppo (storico) arrivasse a corromperlo.

9 La lunga sequenza dedicata a Marilyn Monroe (intramontabile mito d'oggi [4]), posta in una posizione apicale nel montaggio pensato da Pasolini, è un'esemplificazione visiva efficacissima di quello che stiamo dicendo. Le immagini reiterate delle esplosioni atomiche aprono e chiudono l'omaggio alla più nota delle attrici hollywoodiane. Nella sua dolorosa esistenza, Pasolini legge la sorte nefasta di un intero mondo: l'antico mondo rurale della cui bellezza Marilyn non sarebbe che l'ultima espressione. Ma, proprio come quella bellezza, il tempo che fu è destinato a essere sconfitto dalla crudeltà del presente. Marylin è un mito perché, esattamente come accadeva alle dee greche, la sua vita risponde alla forza del fato, a un destino che fonde insieme passato, presente e futuro, in un tempo al di là di ogni tempo, che scarta dalla storia, la precede o la succede.

> Ma tu continuavi a essere bambina,
> sciocca come l'antichità, crudele come il futuro,
> e fra te e la tua bellezza posseduta dal potere
> si mise tutta la stupidità e la crudeltà del presente.

> La tua bellezza sopravvissuta dal mondo antico,
> richiesta dal mondo futuro, posseduta
> dal mondo presente, divenne un male.

10 La funzione a cui, nell'economia del film, la lunga sequenza (aperta e chiusa dalle immagini delle deflagrazioni atomiche) sembrerebbe rispondere è dunque aprire uno spazio di scontro dialettico esattamente fra mito e storia; scontro che non termina in una sintesi finale e anzi è funzionale a tenere viva la contraddizione che attraversa, qui e altrove, il pensiero di Pasolini.

11 In una concezione marxiana di storia, le esplosioni di Hiroshima e Nagasaki appartengono al processo che deve condurre alla sconfitta del capitalismo e alla vittoria del proletariato su scala mondiale. In questo senso, esse sono paragonabili agli altri grandi eventi di cui *La rabbia* rende conto: l'invasione sovietica dell'Ungheria, la fine della colonizzazione francese dell'Algeria, l'apertura dello stretto di Suez. Marxianamente, la guerra è uno degli strumenti della lotta di classe: così sembra pensarla anche Pasolini. "Lotta di classe, ragione di ogni guerra, soavi forme di cancro, armi della lotta di classe, coperchi del terrore che domina il mondo. Rose rognose della guerra, seminate dalla lotta di classe". Sono le parole che accompagnano le immagini delle esplosioni atomiche, al termine della sequenza dedicata a Marilyn. In questa prospettiva, in cui è riconoscibile l'anima sinceramente marxiana del pensiero pasoliniano, l'esplosione della bomba atomica non è che una tappa di un processo storico destinato a proseguire ben oltre quel singolo evento.

12 La possibilità sempre presente della sua riesplosione pone, al contrario, la bomba atomica al di fuori della storia, in una dimensione temporale, in cui fine e origine corrispondono. In questa seconda ipotesi, essa coincide propriamente con ciò che nei testi sacri prende il nome di Apocalisse: la fine del mondo che prelude alla sua futura rinascita. Ancora una volta, marxismo e cristianesimo si incrociano, si scontrano, nel pensiero di Pasolini. Ecco, allora, in cosa consiste la contraddizione di cui stiamo parlando: che l'atomica sia contemporaneamente dentro e fuori la storia, prima e dopo di essa, alla sua origine (come le forme del mito) o alla sua fine (come espressione dell'Apocalisse).

13 Considerata da un'altra prospettiva, complementare a questa, la questione si propone in questi termini: la bomba atomica ha ancora un'immagine (quella forma che sovrasta la sommità dei cieli) che tutti noi abbiamo tante volte visto, ma la sua esplosione e la devastazione che essa ha provocato rendono ancora una volta evidente l'impossibilità per ogni rappresentazione (cinematografica) di essere all'altezza dell'orrore della catastrofe [5]. In questo senso, quella della bomba atomica è l'ultima immagine possibile. Che fare allora? Come molti anni più avanti avrebbe fatto Godard, Pasolini profila qui un'ipotesi di "resurrezione dell'immagine [6]" di cui *La rabbia* si fa in un certo senso carico: "Dovremmo ricominciare daccapo, da dove non c'è certezza e il segno è disperato e il colore stridente e le figure si contorcono come i cremati di Buchenwald, e una bandiera rossa ha il tremore di una vittoria che non deve essere mai l'ultima, perché non è finita la lotta di classe [...]".

14 La strada indicata da Pasolini è quella che *La rabbia* apre. Ricominciare da capo significa letteralmente qui tornare indietro, recuperare immagini del passato e farle rivivere, grazie a un'operazione di montaggio che le dispone in un nuovo ordine di senso: come si dice esplicitamente, nell'incipit del film, non un ordine cronologico e forse neppure logico, ma politico e poetico [7]. Quando accetta l'incarico che Ferranti gli assegna, Pasolini lo fa esplicitamente avendo l'ambizione di "inventare un nuovo genere cinematografico. Fare un saggio ideologico e poetico con delle sequenze nuove. E mi sembra di esserci riuscito soprattutto nell'episodio di Marilyn. Ho lavorato per settimane e mesi: è stato un lavoro massacrante perché la moviola è già di per sé un lavoro terribile [8]".

15 Il lavoro sull'archivio si disvela a Pasolini come uno strumento faticoso, ma efficace per immaginare un nuovo genere cinematografico a cui affidare il compito di riscrivere la storia, a partire da principi diversi da quelli strettamente storiografici. Grazie al montaggio, si può scartare, per esempio, dall'idea che la storia vada raccontata nel rispetto della successione cronologica dei fatti, nell'ordine in cui essi sono semplicemente accaduti. Si tratta, insomma, quando si lavora con le immagini d'archivio, di lasciare che esse trovino un modo per parlare diversamente da quanto hanno sempre fatto, e uscire fuori dalla concatenazione in cui sono forzate, per scoprire poi, successivamente, la loro nuova, inedita, collocazione. Per questa ragione,

quello del montaggio è, letteralmente, un lavoro di creazione, di sensi e mondi nuovi [9].

> Ferranti ha affidato a me il materiale di repertorio e i residuati di un giornale – *Mondo Libero* – che dirigeva da molti anni. Una visione tremenda, una serie di cose squallide, una sfilata deprimente del qualunquismo internazionale, il trionfo della reazione più banale. In mezzo a tutta questa banalità e squallore, ogni tanto saltavano fuori immagini bellissime: il sorriso di uno sconosciuto, due occhi con una espressione di gioia e di dolore, e delle interessanti sequenze piene di significato storico [10].

16 Sono le immagini da sole, colte nella loro flagranza, a indicare la strada della resurrezione, dopo l'Apocalisse, di cui abbiamo parlato. Alla moviola tutte le immagini sono ricondotte a un "grado zero" di significazione: nessuna è più importante di un'altra, non c'è immagine che viene prima e immagine che arriva dopo. È l'origine a cui Pasolini pensava, quando sosteneva di voler ricominciare daccapo: tornare al momento, cioè, in cui le immagini non hanno ancora una forma determinata, quando sono semplicemente un materiale incandescente e fluido con cui lavorare.

17 Ed è qui, in questo preciso momento, che il montaggio arriva a svolgere il suo ruolo, insieme politico e poetico. Ciascuna immagine infatti – anche quella apparentemente più insignificante – è in grado, se ricollocata in una nuova tessitura, e dunque in un nuovo circuito di senso, di suggerire la possibilità che un nuovo corso abbia inizio, a partire, per esempio, dal sorriso o dallo sguardo di chi dalla storia è stato umiliato, offeso, dimenticato: come tutti quelli che sono morti a Hiroshima e Nagasaki e che continuano a morire in cento parti del mondo, in ogni momento.

## BIBLIOGRAPHIE

Barthes, R., 2016, *Miti d'oggi*, tr. it. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi; ed. or. 1970, *Mythologies*, Paris, Seuil.

Bertozzi, M., 2013, *Recycled cinema: immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio.

Brodesco, A., Cau, M. (a cura di), 2023, *Found footage. Il cinema, i media*, "Cinema e Storia", Soveria Mannelli, Rubbettino.

Cervini, A., 2024, *L'invenzione del cinema. Rappresentazione e Grande Guerra*, Venezia, Marsilio.

Didi-Huberman, G., 2021, *Sentire il grisou*, tr. it. a cura di F. Fogliotti, Napoli-Salerno, Orthotes.

Ejzenstejn, S. M., 1992, *La natura non indifferente*, tr. it. a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio.

Pasolini, P.P., 2001, *La rabbia. Note e notizie sui testi*, in Id., *Per il cinema* II, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, pp. 3066-3072.

Pasolini, P.P., 2017, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti.

Zucconi, F., 2012, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Milano, Mimesis.

## NOTES

1 Se prendiamo sul serio l'ipotesi di S.M. Ejzenstejn, la seconda apparizione della bomba atomica coinciderebbe esattamente con la sezione aurea del film, posta proprio ai due terzi della durata dell'intera opera, ovvero con l'apice a cui drammaturgicamente conduce il montaggio di Pasolini. In quel punto, secondo Ejzenstejn, si palesa la potenza estatica dell'opera d'arte che coinvolge in prima persona il suo spettatore: significativamente, ne *La rabbia*, coincide proprio con l'esplosione della bomba atomica. Si veda a questo proposito: Ejzenstejn, 1992.

2 È questa l'idea che sta alla base anche di uno dei film più importanti dedicati a Hiroshima e Nagasaki, uscito qualche anno prima de *La rabbia*: *Hiroshima, mon amour* (Resnais, 1959), la cui complessa struttura narrativa risponde proprio a una concezione non lineare del tempo e del suo sviluppo.

3 Mi riferisco, con ogni evidenza, a quello che Pasolini scrive nei versi celebri de *Le ceneri di Gramsci* (1957): "Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere/ con te e contro di te; con te nel cuore,/ in luce, contro di te nelle buie viscere [...]" (Pasolini, 2017, p. 55).

4 Sto parafrasando il titolo di un'opera di R. Barthes, *Miti d'oggi*; cfr. Barthes, 2016.

5 Sin dalle sue origini, il cinema si è posto la domanda circa la possibilità di rappresentare, con i mezzi a sua disposizione, l'orrore della guerra. Accade almeno dalla Grande Guerra ed è accaduto ancora in occasione dell'esplosione atomica di Hiroshima e Nagasaki. Per un approfondimento, mi permetto di rinviare al mio Cervini, 2024.

6 In più di un'occasione, nelle *Histoire(s) du cinéma* (1989-1998), Godard utilizza questa espressione per riferirsi a una possibile rinascita dell'immagine documentaria, dopo l'esperienza dei campi di sterminio che, secondo il regista francese, rappresentano ciò che è propriamente "inimmaginabile", eppure chiede di essere testimoniato.

7 È forse a questa idea che genericamente si ispira molta parte del cinema *found footage*, anche contemporaneo, che sempre più attenzione ha ricevuto negli ultimi anni, negli studi scientifici di settore. Si vedano, per esempio: Bertozzi, 2013; Zucconi, 2013; e il più recente Brodesco, Cau, 2023.

8 Si tratta di un passaggio della lunga dichiarazione che Pasolini rilascia a M. Liveravi, pubblicate sulle colonne di "Paese Sera" il 14 aprile del 1963, con il titolo *Pier Paolo Pasolini ritira la firma dal film "La rabbia"*, ora in Pasolini, 2001, p. 3067.

9 Non si può fare a meno di ricordare, in questa prospettiva, il fondamentale contributo di G. Didi-Huberman, 2021.

10 Pasolini, 2001, pp. 3066-3067.

## RÉSUMÉ

**English**
In Pier Paolo Pasolini's *La rabbia*, images of the atomic bomb appear three times. The essay questions the significance of these three occurrences in Pasolini's editing work, starting with archive images from a "Mondo Libero" newsreel, which had ended its activity a few years before the film was made. The hypothesis is that the atomic bomb represents for Pasolini a confirmation of the opposition between history and myth and that it is an opportunity to experiment with a new cinematic form.

## INDEX

**Keywords**
Pasolini, found footage, archive, political editing, documentary cinema

## AUTEUR

**Alessia Cervini**