

Intersezioni culturali: Pasolini tra cinema e sceneggiata, tragedia classica e teatro dei pupi, Modugno e Pirandello

DANIELA BINI
University of Texas at Austin

Un breve episodio in un film ad episodi di scarso successo, *Capriccio all'italiana* (1968), concepito tra *L'Edipo re* e *Teorema*, film impegnativi e drammatici, *Cosa sono le nuvole?* racchiude in soli 22 minuti una varietà di generi e discorsi. In questa presentazione li passerò in rassegna brevemente, soffermandomi su quelli più significativi, con lo scopo di mettere in risalto il triplice messaggio di Pasolini: l'annullamento delle gerarchie tra arte alta e bassa, l'inadeguatezza della parola, cioè del testo scritto, con la scelta conseguente dell'immagine, cioè del cinema, e infine l'autoreferenzialità dell'opera d'arte. Tali discorsi, in stretta relazione tra di loro, sono intrecciati magistralmente e, pur se esaminati separatamente, entreranno spesso in gioco allo stesso momento. Inoltre l'intertestualità di cui si serve Pasolini è a volte dichiarata ed altre nascosta. Il discorso autoreferenziale, per esempio, è accompagnato da una chiara citazione (il quadro di Diego Velazquez *Las Meninas*), quello sull'inadeguatezza del linguaggio verbale, invece, nasconde abilmente la sua fonte (pirandelliana). E in queste operazioni Pasolini si serve di citazioni e mezzi narrativi, pittorici e musicali.

Il primo dei tre messaggi, l'annullamento della distinzione tra arte alta e arte bassa, è immediatamente ovvio: l'episodio filmico consiste in una rappresentazione dell'*Otello* di Shakespeare, recitato da marionette, o meglio pupi, di un teatrino popolare davanti ad un pubblico proletario, a loro volta interpretate, le marionette, da famosi attori comici: Totò, nella parte della marionetta di Jago, Franco Franchi, in quella di Cassio, e Ciccio Ingrassia in quella di Roderigo: tre

attori le cui caratteristiche di maschere comiche sono ormai riconosciute *a priori* da qualunque pubblico. Le altre due marionette protagoniste, quelle di Otello e Desdemona, sono affidate, invece, a due attori estremamente cari a Pasolini, Ninetto Davoli e Laura Betti. Tragedia classica trasformata in commedia, dunque, o meglio in sceneggiata. Le pause tra le scene della rappresentazione sono infatti accompagnate dal suono di mandolini e dal racconto del burattinaio; il pubblico prende parte calorosamente allo spettacolo, e alla fine sale sul palcoscenico distruggendo le marionette di Jago ed Otello per salvare Desdemona e Cassio. La scelta di Totò, in particolare, protagonista di un elevatissimo numero di farse, è un ulteriore segnale del proposito pasoliniano di cancellare le gerarchie tra prodotti artistici, e di riscattare il grande attore dalla fama ormai legata al cinema popolare di bassa qualità; riscatto iniziato già con *Uccellacci uccellini*. Totò, inoltre, tra i grandi attori comici del cinema italiano è quello che più degli altri oltre ad una mimica eccezionale, aveva usato il linguaggio verbale per sgonfiare la retorica del potere.

Pasolini girò *Che cosa sono le nuvole?* subito dopo *La terra vista dalla luna* un episodio creato per un altro film: *Le streghe* (1967). Questi due episodi, come Maurizio Viano ha sottolineato, appartengono ad una stessa sequenza iniziata con *Uccellacci, uccellini* (1966), in cui Pasolini «esplorava la possibilità di articolare cinematicamente un discorso sull'immagine» da lui considerata superiore alla parola perché più vicina al corpo.¹ Da questo momento in poi i film di Pasolini si affideranno sempre più all'immagine e sempre meno al linguaggio verbale e proveranno che «il cinema è il veicolo perfetto della lingua del corpo e può esistere anche senza le parole»;² e dato che il linguaggio del corpo è indubbiamente più affidabile di quello verbale, il cinema, più della narrativa, può aspirare ad avvicinarsi alla verità. Non è un caso, infatti, che il dramma scelto per questa rappresentazione sia la tragedia della manipolazione verbale e della pericolosità della parola: il manipolatore Jago crea con le parole una rete (per usare una metafora di Shakespeare) in cui far cadere Otello. Ma Jago, ricordiamoci, è Totò, l'attore più mimico del cinema italiano, quello che privilegia il linguaggio del corpo e usa la parola per ridicolizzarla.

L'episodio si apre con un burattinaio che sta completando la costruzione della marionetta di Otello, avvitandogli la testa. Poi se la carica sulle spalle e la depone in fila vicino alle altre. Dopo questa breve scena, la cinepresa fa una carrellata sulle locandine fuori del teatrino e si ferma su quella intitolata «*Che cosa sono le nuvole?* Regia di Pier Paolo Pasolini» il titolo dell'episodio, certo, ma forse anche quello di una delle tante rappresentazioni delle marionette (una delle locandine, caduta in terra, ha, come titolo *La terra vista dalla luna*). Questa voluta confusione tra realtà e teatro, tra marionetta-uomo e marionetta-personaggio di chiara eredità pirandelliana, sottolinea l'autoriflessività del discorso cinematografico, e anticipa quella che sarà la più pirandelliana delle versioni di *Otello*.³

1 In *La terra vista dalla luna* per esempio, Totò sposa una sordo-muta e gran parte dell'episodio è centrato sui tentativi di comunicazione tra marito e moglie attraverso gesti. M. VIANO, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Berkeley, University of California Press, 1993, p. 162. Le traduzioni sono mie.

2 *Ivi*, p. 163.

3 M. Viano è stato il primo a sottolineare l'autoriflessività dell'episodio. Vedere in particolare le pagine 163-172.

Si apre il sipario e la tragedia inizia e si svolge seguendo le varie scene dell'originale shakespeariano, fino alla fine, che, come detto prima, verrà modificata dal pubblico. Ma è quello che avviene fuori di scena che ci interessa. In una delle sue uscite dal palcoscenico la marionetta di Otello rimane tra le quinte ed è spettatore esterno del tradimento di Jago che, usando il famoso fazzoletto rubato a Desdemona, trama con Roderigo contro Otello: «Ammazza Jago, te credevo così bono, così bravo, così generoso, invece ammazza quanto sei cattivo... ma perché?» (*Per il cinema*).⁴ E Otello da dietro le quinte continua: «Comunque me giudico da me, pure io faccio schifo, mica solo tu, ma perché dovemo essere così diversi da come se credemo?» (p. 956). In un'altra uscita di scena, in preda alla costernazione, Otello esclama: «ma qual è la verità? È quello che penso io di me o quello che pensa la gente, o quello che pensa quello... lì dentro [il burattinaio]?» (p. 959). È la marionetta di Jago che interviene a questo punto, anche lui ormai fuori scena, e interviene con una domanda: «Cosa senti dentro di te? Concentrati bene. Cosa senti?». Otello si concentra, si tocca il petto, sorride: «Sì, sì, si sente qualcosa che c'è». «È quella la verità» ribatte Jago, «ma non bisogna nominarla, perché appena la nomi non c'è più» (*Per il cinema*, p. 959). Siamo ormai in pieno dramma pirandelliano. Se il teatro è per Pirandello metafora della vita, se non siamo che maschere, o meglio pupi, che recitano diverse parti in diverse situazioni, non è al teatro di Pirandello che dobbiamo tornare per trovare la fonte di Pasolini, ma ai suoi due maggiori esempi di narrativa.

In *Uno, nessuno e centomila* anche Vitangelo Moscarda è alla ricerca della sua vera essenza, come la marionetta di Otello nel film di Pasolini. Anche lui è una marionetta, o meglio una serie di marionette che gli altri hanno creato di lui ed in cui non si riconosce. Attraverso l'intero romanzo Vitangelo cerca disperatamente di distruggere tutte queste marionette, specialmente quella di Gengé costruita dalla moglie, e quella di usuraio costruita dai suoi concittadini. Il capitolo ottavo del quinto libro è intitolato *Il punto vivo* che all'improvviso rende Vitangelo consapevole della falsità di tutte queste marionette in cui è stato rinchiuso dagli altri.⁵ Questo 'punto vivo' è svegliato dalla risata della moglie Dida, e del suo amministratore, che non riescono a capire il risentimento e l'offesa di Moscarda per essere stato chiamato usuraio dai suoi concittadini. Dopo tutto aveva ereditato la banca del padre e, benché non si fosse mai occupato dei suoi affari, aveva vissuto tanti anni con i profitti di questa. Ma Moscarda sa di non essere un usuraio e non può sopportare che la sua persona, il suo essere, sia identificato con tale professione. È proprio in questo momento che qualcosa di estremamente vivo, intenso e indiscutibilmente vero reagisce dentro di lui, facendolo soffrire: la verità, appunto, un sentimento radicato nella profondità del suo essere, che non può assolutamente esser messo in dubbio, ma che non può nemmeno essere tradotto in parole. Sarebbe frainteso. Scomparebbe. E la prova è la risata che il suo tentativo di spiegarlo, suscita.

Il capitolo XII di *Il fu Mattia Pascal* si apre con la famosa battuta di Anselmo Paleari: «La tragedia di Oreste in un teatrino di marionette!». Questo bizzarro personaggio, amante di teosofia e di spiritismo, sta annunciando a Mattia Pascal,

4 P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, p. 947.

5 L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori, 1975, vol. II, pp. 848-858.

ora divenuto Adriano Meis, uno spettacolo che si terrà la stessa sera in via dei Prefetti. L'annuncio, tuttavia, gli serve per svolgere un discorso filosofico che è il vero fulcro dell'intero romanzo.

Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? Dica lei [...] Ma è facilissimo, Signor Meis! Oreste rimarrebbe sconcertato da quel buco nel cielo [...] Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cadere le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta.⁶

Pasolini fa rappresentare alle sue marionette la tragedia di Otello e non di Amleto, ma di un Otello che all'inizio ha molto ancora di Oreste, e che diventa eroe moderno, o meglio anti-eroe, quando esce dalla scena e solleva lo sguardo al di là del cielo di carta, ed è preso da dubbi. I dubbi scompaiono quando Otello rientra in scena, nel suo mondo di cartapesta limitato e circoscritto, dove il copione da seguire è uno. Il tradimento di Desdemona è verità per Otello sulla scena, la gelosia si trasforma in impulso di vendetta, e questo in gesto omicida. Ma qual è la verità? La marionetta di Otello in scena non se lo chiede, ma crede alla verità presentatagli da Jago, perché questa è la sua parte. Fuori dalla scena, invece, è sconvolto dal dubbio e cerca la verità, ed è proprio la marionetta di Jago, del personaggio, cioè, che usa le parole per ingannare e per far apparire vero ciò che non è, ad enunciare fuori di scena una verità indiscutibile. La verità non può esprimersi in parole; si può solo sentire, con forza nel nostro intimo. La parola è inadeguata a comunicarla, perciò è al linguaggio del corpo, cioè all'immagine che solo può essere affidata. I due momenti più efficaci dell'intero episodio sono, infatti, i duetti d'amore rappresentati senza parole.

È qui che la maestria mimica dei nostri attori si dispiega in pieno. Il primo duetto, l'unico che descriverò, è tra Desdemona e Otello, in piedi uno di fronte all'altra sul palcoscenico. Desdemona ha alle orecchie due paia di carnosissime ciliege rosso fuoco che fa dondolare con civetteria sorridendo ad Otello. Questi, con sguardo concupiscente ricambia il sorriso e con delicatezza sfila dalle orecchie della moglie una coppia di ciliege, se ne mangia una dopo averla baciata, e offre la seconda alla moglie che ripete le azioni di Otello. L'ovvia sensualità della scena è sottolineata dalla mimica caricata di entrambi e il messaggio comunicato dalla gestualità dei corpi non rischia certo d'essere frainteso. La breve scena si conclude con un tocco geniale di umorismo che, sancendo il successo della comunicazione appena avvenuta, sottolinea, invece, l'inadeguatezza di quella verbale. In preda all'eccitazione orale provocata dalle ciliege, Desdemona esclama: «Signore mio *diletto*... » e il semplice Otello, a suo agio con il linguaggio del corpo, ma confuso da quello delle parole, risponde: «ah... sì, sì... andiamo a letto»

⁶ Ivi, pp. 467-468.

(il corsivo è mio).⁷ Non c'è rischio di fraintendimenti in questa scena, perché il messaggio non è affidato al «linguaggio di parole» ma a quello «di cose» (come direbbe Pirandello), o del corpo, o meglio ancora al linguaggio della realtà, come scrive Pasolini nel saggio omonimo.⁸

Ma il discorso che privilegia l'immagine sulla parola, il cinema sulla letteratura s'interseca con il discorso sull'autoreferenzialità dell'opera d'arte. E il luogo privilegiato per tale operazione è un quadro. Se torniamo infatti all'inizio del film e alla carrellata sulle locandine che annunciano gli spettacoli della compagnia di burattini, no, anzi, i film di Pasolini, ci accorgiamo che queste sono riproduzioni di quadri di Diego Velazquez. E quello che annuncia l'episodio che stiamo guardando, *Che cosa sono le nuvole?* è la riproduzione di uno dei quadri più studiati e discussi nella storia della pittura occidentale: *Las Meninas*. Il titolo del quadro privilegia coloro che sono in posizione subordinata, che attendono ai reali, le dame dell'infanta Maria Teresa, ma in primo piano, insieme a loro e alla stessa infanta, c'è un cane e la nana Maribarbola che fissa lo spettatore con un'intensità disturbante. Sono gli emarginati e i deboli gli attori principali che mette in scena Velazquez, come Pasolini nei suoi film. I grandi, invece, i reali di Spagna, sono relegati nello sfondo, rappresentati solo come immagini riflesse in un piccolo specchio. Privi di valore intrinseco, sono ridotti a copia di una copia e immobilizzati in un riflesso. Questo il discorso sociale che può suscitare il quadro. Ma ce ne sono altri.

Posto come introduzione a *Les mots et les choses*, il saggio di Michel Foucault su *Las Meninas* esamina lo scarto tra due ordini di realtà: quello visivo e quello verbale, le immagini e le parole. Se Pasolini, come dimostra Viano, poteva essere d'accordo con Foucault nell'affermare l'«incommensurabilità di immagine e parola» da questo si allontanava in quanto convinto del primato della prima sulla seconda.⁹ *Che cosa sono le nuvole?* si prefigge proprio questo scopo: l'affermazione del primato dell'immagine sulla parola, del cinema sulla letteratura. Ma con *Las meninas* il film di Pasolini ha altro in comune. Se Velazquez coinvolge lo spettatore in un discorso sulla creazione artistica, sulla realtà che si fa pittura in virtù dello spettatore che l'osserva, Pasolini con il suo film chiede allo spettatore una partecipazione attiva nel decodificare i segni di cui intesse il suo discorso, segni che appartengono a registri diversi: teatrale, pittorico, musicale.¹⁰ Ciò che infatti

7 Nella sceneggiatura all'esclamazione di Desdemona: «Signore mio diletto» Otello risponde: «Ah, già... di letto... Vieni, vieni...». La comprensione immediata nella lettura si sarebbe persa all'ascolto. Di qui il cambiamento fatto da Pasolini nel film (P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, cit., p. 946).

8 La famosa distinzione tra «scrittori di cose» e «scrittori di parole» si trova nel *Discorso alla Reale Accademia d'Italia* in onore di G. Verga del 1920 (L. PIRANDELLO, *Saggi, Poesie, Scritti Varii*, Milano, Mondadori, 1960, p. 391).

9 Maurizio Viano ha esaminato il rapporto Foucault-Pasolini con lucidità e chiarezza nello studio citato (pp. 169-170). Numerosissimi sono gli studi su *Las Meninas*. Un lavoro comprensivo, con una ricca bibliografia è il volume *Velazquez's Las Meninas*, edito da S.L. Stratton-Pruitt, Cambridge, UP, 2003.

10 È importante notare che in questi anni Pasolini si occupava di teatro. Non solo è degli anni 1966-68 la scrittura delle sei tragedie borghesi (*Orgia, Affabulazione, Pilade, Porcile, Calderon, Bestia da stile*), ma anche la pubblicazione su «Nuovi Argomenti», n.s., 9, gennaio-marzo 1968, del saggio *Manifesto per un nuovo teatro*.

accomuna soprattutto i due artisti è il discorso autoreferenziale: l'opera d'arte che ha per oggetto il suo farsi opera, la sua stessa essenza rappresentativa. Velazquez mettendosi nel suo quadro in atto di dipingere, Pasolini che mette nel suo film i titoli di lavori passati e futuri, richiamano l'attenzione dello spettatore sull'atto del creare; esempi entrambi di *mise en abîme*.¹¹

Sel'immagine soppianta la parola, pronunciandone l'inadeguatezza, la musica svolge un compito simile. Parlando della poesia e citando Valéry, Pasolini scriveva che «in ogni poesia si ha una dilatazione semantica» prodotta dallo scarto tra il senso della parola e il suo suono. «È il suono che deraglia, deforma, propaga per altre strade il senso». Secondo Pasolini, perciò, la musica, aggiunta alla parola, in una canzone o in un'opera lirica produce in modo macroscopico quanto appena detto. Essa «distrukge il 'suono' della parola e lo sostituisce con un altro, e questa distruzione è la prima operazione. Una volta sostituitasi al suono della parola, provvede poi essa a operarne la 'dilatazione semantica'». ¹² Nel film *Che cosa sono le nuvole?* una struggente canzone apre e chiude l'episodio. L'autore e l'interprete è Domenico Modugno, senza dubbio uno dei maggiori cantautori della canzone italiana. Pasolini si era già servito della sua voce per presentare i titoli del film *Uccellacci uccellini*, e certamente ben capiva le caratteristiche dell'arte di Modugno che, come scriveva Massimo Mila, «[improvvisava] le sue canzoni nel canto, riportando la creazione musicale alla verginità dei tempi omerici, quando non c'era distacco tra la composizione e l'esecuzione». ¹³ Modugno è dunque l'artista in cui il processo creativo coincide con il prodotto. La sua arte consiste nell'interpretazione. La canzone non può essere separata dal cantante che la esegue. È una canzone d'amore che Modugno canta nel suo personalissimo stile appassionato, la cui musica avvolge le parole sommergendole in un'onda di emozioni, che ne confonde al primo ascolto il valore semantico. Il messaggio, comunque, arriva, perché come aveva detto Pasolini, è la musica e il suono vocale che dilatano quello semantico della parola aggiungendo senso. Ma le sorprese che ci prepara Pasolini non sono finite. Il testo della canzone, composto da Pasolini e Modugno, enuncia lo stesso messaggio dell'episodio: l'inadeguatezza della parola verbale. Benché siano la musica e la voce di Modugno a sollevare lo spettatore ad una sfera emotiva di grande intensità provando proprio l'efficacia del suono, Pasolini non avrebbe potuto rinunciare ad una partecipazione, almeno sul piano semantico. Se il messaggio semantico è che le parole sono inadeguate ad esprimere la verità, che in questo caso è il sentimento d'amore – è infatti la musica di Modugno che compie quest'opera – Pasolini, poeta e regista accetta la sfida creando parole che affermano la loro inadeguatezza. L'amante appassionato che canta il suo amore all'amata, nella folle speranza di poterglielo comunicare a parole, si rende conto

¹¹ F. Crispino aveva già fatto notare la tecnica della struttura della *mise en abîme* di entrambe queste due opere nel saggio Pasolini e il mediometraggio: *La ricotta, La terra vista dalla luna, che cosa sono le nuvole?* <http://www.cinemavvenire.it/articoli.asp?IDartic=643>.

¹² *Il cinema impopolare* uscito in «Cinema nuovo», n. 20, sett-ott.1969, poi pubblicato in *Empirismo etico*; P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, in *Id.*, *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1997, vol. I, p. 1597.

¹³ "L'Espresso", 18 marzo 1956; www.domenicomodugno.it/pagine/hannoscritto/sotto.php?id=1-4k.

alla fine che «queste son parole e non ho mai sentito / che un cuore un cuore affranto si cura con l'udito / e tutto il mio folle amore lo soffia il cielo, lo soffia il cielo, così». Ma Pasolini non crea queste parole con la sola collaborazione di Modugno. Ancora una volta è Shakespeare con il suo *Otello* a venirgli in aiuto, proprio nel momento più difficile.¹⁴

Se la tragedia di *Otello* attraverso l'uso che ne fa Jago, rivela la natura menzognera delle parole, la loro pericolosità nell'occultare la verità, la canzone di Modugno e il film di Pasolini vanno oltre. Solo la musica o la semplice epifania dell'ente, la pura rappresentazione possono accedere ad essa. Il cantante Modugno lo fa con la musica, il regista Pasolini, con l'immagine. Vorrei infatti concludere questo discorso ritornando per l'ultima volta alla preponderante intertestualità nascosta in questo film, quella di Pirandello narratore, cioè del Pirandello creatore di parole.

Nuvole e vento è il titolo del capitolo IX del secondo libro di *Uno, nessuno e centomila* che inizia così:

Ah, non aver più coscienza d'essere, come una pietra, come una pianta! Non ricordarsi più neanche del proprio nome! Sdrajati qua sull'erba, con le mani intrecciate alla nuca, guardare nel cielo azzurro le bianche nuvole abbarbaglianti che veleggiano gonfie di sole; udire il vento che fa lassù, tra i castagni del bosco, come un fragore di mare. Nuvole e vento. (I, p. 774)

L'inizio di questo capitolo potrebbe servire come perfetta epigrafe alla scena finale dell'episodio pasoliniano. Le due marionette di Jago e Otello, distrutte dall'ira del pubblico, vengono gettate dal mondezzaio Modugno in una discarica con il resto dell'immondizia. Arrivate in fondo, sdraiate supine, vedono per la prima volta il cielo luminoso dove bianche nuvole veleggiano portate dal vento. Più sagge dei prigionieri della caverna platonica, le nostre marionette non pretendono di avere scoperto la verità. Ciò che vedono per la prima volta le riempie di gioia, benché non sappiano cosa sia. Alla domanda di Otello: Che cosa sono? Il saggio Jago risponde: sono nuvole, ma alla successiva domanda, che cosa sono le nuvole, Jago ammette di non saperlo. La loro ignoranza, tuttavia, non impedisce il godimento dell'esperienza; al contrario. Questo è anche il messaggio alla fine del breve capitolo pirandelliano. Qui Pirandello commenta che qualunque insegnante di fisica potrebbe spiegare ad un bambino cosa sono le nuvole, ma una tale spiegazione ci direbbe molto di più sul mistero della creazione e le sue ragioni? Anche se l'insegnante di fisica è in grado di portare il discorso sulle nuvole un gradino più in alto, questo progresso serve veramente ad aumentare il nostro godimento davanti a questo spettacolo? «Quanto so' belle! Quanto so' belle!» esclama Otello estatico, e con un'espressione più sofisticata Jago, «Oh, straziante, meravigliosa bellezza del creato!» (p. 966). Questo è anche il desiderio ultimo di Moscarda: «Ah perdersi là, distendersi e abbandonarsi, così tra l'erba, al silenzio dei cieli; empirsi l'anima di tutta quella vana azzurrità, facendovi naufragare ogni pensiero, ogni memoria!» (II, p. 896). È il silenzio dei cieli, le immagini, le emozioni

14 Alcuni versi della canzone sono tratti da *Othello*, (I. 208-10; 219-20), a cura di E.A.J. Honigman, Surrey, Thomas Nelson & Sons, Ltd., 1997.

che valgono, nel loro essere esperite, ma non espresse in parole. Invece che con una risposta alla domanda espressa nel titolo, il film si chiude con un'immagine delle nuvole. Dopo tutto, la loro natura eterea, la cui essenza progressivamente si dilegua più ci si avvicina ad esse, è una perfetta metafora dell'inconsistenza della verità. Il filosofo Jago non può rispondere alla domanda di Otello; il regista Pasolini lo fa nell'unico modo possibile: con un'immagine luminosa di esse.